

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ГЕДЗЬ ОЛЕНА ПЕТРІВНА**

УДК 781.972(477)+781.68 “18/19”

ДИСЕРТАЦІЯ

**ТВОРЧА СПАДЩИНА**

**М. ТУТКОВСЬКОГО, М. ШИПОВИЧА, С. ДРІМЦОВА  
У СТИЛЬОВИХ КООРДИНАТАХ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ  
КУЛЬТУРИ КІНЦЯ ХІХ — ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 26.00.01 — Теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ О.П. Гедзь

Науковий керівник: Афоніна Олена Сталівна,  
доктор мистецтвознавства, професор

Київ — 2019

## АНОТАЦІЯ

**Гедзь О. П. Творча спадщина М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова у стильових координатах української музичної культури кінця ХІХ — першої третини ХХ століття — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури». — Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України, Київ, 2019.

Микола Тутковський, Микола Шипович, Сергій Дрімцов були діячами української музичної культури кінця ХІХ — першої третини ХХ ст. Попри свою культурно-мистецьку значущість творча спадщина митців досі залишається *terra incognita* сучасного мистецтвознавства. Напрямок роботи поєднує два магістральних вектори: джерелознавчий та науково-практичний, які націлені на апробацію досі невідомих фактів.

*Науковим завданням* представленого дослідження є теоретичне обґрунтування стильових координат української музичної культури кінця ХІХ — першої третини ХХ ст., які виявлені у творчій спадщині М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова за архівними матеріалами.

Звернення до матеріалів Центрального державного історичного архіву України (ЦДАК України) — Ф. 442, Ф. 274; Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського (ІРНБУВ) — Ф. І, Ф. 50, Ф. 218, Ф. 221; музичного фонду та фонду періодичних видань НБУВ; Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва м. Києва (ЦДАМЛМ України) — Ф. 6, Ф. 129, Ф. 1155; Центрального державного кінофотоархіву України ім. Г. С. Пшеничного — Од. обл. 38606 із зазначеними фондами з особистих родинних документів та рукописів музично-критичних і музичних творів М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова дозволили досконаліше розкрити стильові координати української музичної культури кінця ХІХ — першої третини ХХ ст.

Визначення «стильові координати» відноситься до характеристики української музичної культури кінця ХІХ — першої третини ХХ ст. та творчої спадщини маловідомих митців означеного періоду. Методологічною основою полівимірності стильових координат української культури стала концепція дослідників В. Греченка та К. Кислюка, яка спирається на принципи полівекторності у всіх соціокультурних проявах і впливах.

На основі цієї концепції стало можливим розглядати стильові координати української музичної культури кінця ХІХ — першої третини ХХ ст. як полівимірні, що засвідчують закономірність національно-культурної рефлексії на багатовекторність західноєвропейських культурних впливів із характером історичного запізнення й опосередкованості та кризь призму національної традиції.

У творчій спадщині М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова відбилися стильові координати української музичної культури означеного періоду з полівимірністю культурно-мистецьких впливів європейських традицій, сучасників та послідовників Миколи Лисенка у поєднанні стильових засад романтизму і модернізму.

Для обґрунтування стильових засад романтизму і модернізму у творчій спадщині митців зроблений аналіз літературних і музичних текстів, матеріалів музично-педагогічної і критичної діяльності М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова, що засвідчило прихід до української культури цього часу нового покоління творчої еліти, вихованої на класичних європейських зразках науки і культури.

Мистецтвознавчий і музикознавчий аналіз творчого доробку митців розширив уявлення про домінування характерних рис романтизму і модернізму в культурі і мистецтві цього періоду. Оркестрові твори «Варязько-руська увертюра» оп. 22, № 1 і «Симфонія фа-мінор» М. Тутковського виявляють тематичні алюзії та фактурні принципи О. Бородіна, М. Глінки, М. Римського-Корсакова, Ф. Мендельсона; свідоме наслідування принципів епічної драматургії у зображенні протистояння орієнтальних та слов'янських

образних світів передають вишукані композиторські наміри та стильову гру. Його фортепіанні та вокальні твори («Valse a la Strauss» op. 42, «Souvenir de Vienne» (Valse de concert) op. 24, «Valse-caprice» A-dur op. 49, «Masourka a la Chopin» op. 3; романс «Камін згас») продовжують жанрово-стилістичні моделі мініатюр Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона.

Полівимірність як багатовекторність стильових координат української музичної культури відобразилася у творчій спадщині М. Шиповича, що засвідчено в архівах митця. Це його науково-дослідна робота в галузі слов'янського образотворчого мистецтва з читанням лекцій у Київській Академії Наук та у Київському Художньому Інституті. Його роботи по розв'язанню закону просторового розходження кольорових плям застосовано у творчій практиці живопису та архітектури. Вісім авторських наукових праць по теорії чисел використовуються у галузі математики. Згадки про родину Шиповичей знаходимо в статтях В. Кубишкіна і В. Кузик.

Музична освіта Шиповича як виконавця-віолончеліста, теоретика (клас викладача М. Тутковського), співака (ліричний тенор), музичного критика, композитора стала підґрунтям до написання близько 250-ти високопрофесійних рецензій різної проблематики: від джазу до огляду оперних вистав, симфонічних та камерних концертів, з глибоким зануренням у музикознавчі питання стилю видатних композиторів. Просвітницька діяльність М. Шиповича була спрямована на відкриття сучасникам імен та творчості українських композиторів Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Лисенка, К. Стеценка, регента Я. Калішевського, хорового диригента Я. Яциневича.

Симфонічна поема «Фавн» М. Шиповича пронизана романтичними ідеями синтезу різних видів мистецтва: літератури, музики, танцювальної пластики й образотворчого мистецтва. Поєднання літературного джерела (в епіграфі міститься програма узагальненого типу) з мистецтвом пантоміми (танок Фавна у химерному жанровому синтезі вальсу та скерцо), силуетної пластики та «звукотображального живопису» партитури розкрито образ міфологічного божества. У темброво-ритмічній канві твору композитор вдало

зімітував національну імпровізаційну манеру музичного викладення, що нагадує мелодійні побудови в думках. Звучання флейти у експозиційній темі апелює до сопілкового награвання Фавна, що вдало маркує український етнопростір. Піднесення національних джерел характерно для естетики романтизму і використано М. Шиповичем при передачі пластичного силуету героїв музичного твору. Аналогічні традиції закладені у творах з назвою «Силует» у А. Дворжака, А. Аренського. Алюзії інструментальних барв флейти та квазі-цитати «Післяполудневого відпочинку Фавна» К. Дебюссі, тобто стилістична алюзія сприймається як навмисно акцентований змістовий діалог між творчістю двох композиторів, що підкреслює європейський вектор М. Шиповича.

Вокальна творчість М. Шиповича (романси: «Біля моря» ор. 2 вірші поета П. Слепцова, «Восени» на слова Сергія Маковського) насичена філософією та поетикою символізму, глибоким взаємопроникненням слова і музики. В музиці використані прийоми звукозображальності з імпресіоністично-модерновими інтонаціями, характерними для західноєвропейської традиції початку ХХ ст.

Полівимірність стильових координат української музичної культури представлена у творчій діяльності Сергія Дрімцова як найменш відомого сучасному науковому світу митця і розглянута на основі архівних джерел. Відомості про С. Дрімцова знаходимо у окремих енциклопедичних виданнях та газетній хроніці. Його творчість композитора, фольклориста, хорового диригента, педагога, журналіста, художника та громадського діяча пов'язана спілкуванням із М. Лисенком, І. Франком, П. Грабовським, М. Старицьким. У музичній освіті С. Дрімцова відчутний вплив празької школи від викладача фортепіано Й. Вільчека (також педагог М. Лисенка). Його музичні здібності удосконалювалися розвитком літературних і художніх (живопис) здібностей.

Життя С. Дрімцова в засланні (18 років) у В'ятській губернії виявляє спільну долю із багатьма родинами митців того часу. Працюючи у газеті глухої російської провінції, С. Дрімцов почав видавати твори геніального Кобзаря з фрагментами музики М. Лисенка. С. Дрімцову вдалося видати два випу-

ски із семи запланованих. Примірники зберігаються у фондах бібліотеки Академії Наук у Києві, бібліотеках Росії (Кіровській обласній бібліотеці ім. О. Герцена, Санкт-Петербурзькій бібліотеці ім. М. Салтикова-Щедрина) та приватних колекціях. Через листування з М. Лисенком С. Дрімцов вивчав український фольклор, записував і перекладав старовинні народні пісні. Після повернення до Харкова митець викладав хорový спів та гру на бандурі в жіночій недільній школі Х. Алчевської. Разом із кобзарем харківської школи І. Кучеренком працював над реконструкцією бандури, яка у 1912 р. отримала Гран-Прі на паризькому конкурсі музичних інструментів. С. Дрімцов брав участь у створенні літературно-наукового товариства ім. Квітки-Основ'яненка, куди входили корифеї української сцени.

Організаційно-просвітницька діяльність С. Дрімцова представлена заснуванням і диригентством «Українського державного хору» (ДУХу), Хорової капели Губполітосвіти та Робітничої хорової капели художнього цеху; завідуванням студією Робітничо-селянського театру; керуванням музичною частиною Побутового театру. Його адміністративна діяльність була пов'язана із центральною музичною школою II ступеня (помічник ректора); Народною консерваторією (заступник ректора, викладач хорового співу, фортепіано, теорії, гармонії, диригент оркестру, 1922–1925 рр.). Визначна діяльність пов'язує митця із Музично-драматичним інститутом м. Харкова — викладач фольклору, народного співу та народних інструментів, теорії музики на педагогічному факультеті; пізніше завідувач Музичними класами, член правління, ректор (1925 р.). С. Дрімцов ініціював відкриття Харківської філармонії та відділення музичного товариства ім. М. Леонівича, був членом Вищого музичного комітету Головополітосвіти НКО, Всеукраїнського товариства драматургів і композиторів.

Для обґрунтування стильових координат української музичної культури, що віддзеркалилися у творчій спадщині митця, був зроблений аналіз музично-театральних, фортепіанних та вокальних творів С. Дрімцова. В опері «Іван Морозенко», яка повністю побудована на експедиційних записах мело-

дій дум та історичних пісень композитора, виявлена близькість до українського народного епосу. В той же час музика до п'єси О. Блока «Роза та хрест» відобразила риси символізму. У своїх уподобаннях композитор тяжіє програмних назв творів, що алюзійно нагадує відомі романтичні зразки. У вокальній творчості композитора домінує символізм із засобами виразності романтизму і модернізму. У романтичній інструментальній мініатюрі С. Дрімцова простежено жанрову еволюцію з втіленням барочних афектів та вишуканістю психологічно-емоційних станів романтиків ХІХ ст., чії твори стали «енциклопедіями» людських почуттів.

У проаналізованих творах підсумовано принципи «роботи за моделлю» та стилістична наближеність до творів Ф. Мендельсона (Пісні без слів), Й. Баха (Фуга) та Ф. Шопена (Ноктюрни, Етюд). Колористичне трактування гармонії, особлива звукозображальність та «дихаюча фактура» наближає романтичні мініатюри до принципів імпресіоністичної музики. Фортепіанні та вокальні твори за жанрово-стильовими моделями близькі цим жанрам у творчості П. Чайковського та М. Лисенка.

**Ключові слова:** стильові координати української музичної культури, творча спадщина маловідомих митців, архівні матеріали, полівимірність, романтизм, модернізм, М. Тутковський, М. Шипович, С. Дрімцов.

## SUMMARY

**Gedz' O. P. Artistic Legacy of M. Tutkowskyj, M. Shypovych, S. Drimtsov in the Stylistic References of Ukrainian Music Culture in the end of the XIXth — the first third of the XX century.** — The Qualifying Scientific Work on the Rights of the Manuscript.

Thesis for the Habilitation of the Degree of Doctor in Art Studies in specialty 26.00.01 «Theory and History of Culture». — National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2019.

Nikolai Tutkovskiy, Nikolai Shipovich, Sergei Drimtsov were artists of Ukrainian music culture at the end of the XIX-the first quarter of the XX century.

Despite its culturally artistic importance, cultural heritage of the composers is still considered terra incognita of national art criticism. The work direction unites two main vectors: source studies vector and scientifically practical vector, which are aimed at approbation of unknown facts.

The scientific task of the given research is theoretical substantiation of stylistic references of Ukrainian music culture at the end of XIX — the first quarter of XX century which are defined in cultural heritage of Sergei Drimtsov, Nikolai Tutkovskiy and Nikolai Shipovich.

Reference to materials of Central State historical archive of Ukraine (CSHA of Ukraine) — F. 442, F. 247 Institute of Manuscript of the National Library of Ukraine named after V.I. Vernadsky (IMNLUV) – F.1; F. 218; F. 221; Musical fond and fond of Periodicals NLUV; Central State archive – museum of literature and art of Kiev (CSAMLA of Ukraine) — F.6, Ф. 129, F.1155; Pshenichnaya Central State film and photo archive of Ukraine — accounting unit 38606.— The mentioned funds contain private family documents and manuscripts of musically-critical works and pieces of music by Nikolai Tutkovskiy, Nikolai Shipovich, and Sergei Drimtsov it allows to better reveal the stylistic references of Ukrainian musical culture of the end of the 19th — the first third of the 20th century.

The definition of stylistic references refers to Ukrainian musical culture characteristic of the end of the XIX — the first quarter of the XX century and cultural heritage of little known composers of the given period of time. Methodological basis for stylistic references as polymeasurable ones is the concept of boundedness on Ukrainian culture of researchers V. Grechenko and K. Kislyuk based by the principles of multi-vectoriness of cultural influences, multi-confessionality.

Basing on this concept it became possible to view stylistic references of Ukrainian culture at the end of the XIX-the first quarter of the XX century as polymeasurable ones proving consistency of nationally-cultural reflection on multi-vectoriness of influences of Western Europe with historical delay, mediation and through national traditional prism.



Cultural heritage of Sergei Drimtsov, Nikolai Tutkovskiy and Nikolai Shipovich reflected stylistic references of Ukrainian music culture of the given period with polymasuring of cultural influences of traditions of Europe, contemporaries and followers of Nikolai Lysenko in combination of stylistic principles of Romanticism and Modernism.

In order to find a ground of the stylistic principles of Romanticism and Modernism in the artists' cultural heritage, it was made an analysis of the literature and musical texts, materials of musical-pedagogical and critical activities of Nikolai Tutkovskiy, Nikolai Shipovich, and Sergei Drimtsov, which illustrates emerging of a new generation of Aristocracy of Talent in the Ukrainian culture during that time, who were grown upon classical European examples of science and culture.

Art and musicology analysis of the artists' legacy has expanded the idea of dominance of the stylistic features of Romanticism and Modernism in the culture and art of this period. The following orchestral works "Varangian-Russian overture" op. 22, No. 1 and "Symphony of F-Minor" by Nikolai Tutkovskiy reveal thematic allusions and textual principles of O. Borodin, M. Glinka, M. Rimsky-Korsakov, and F. Mendelssohn; the conscious imitation of the epic drama principles in the image of countering between the Oriental and Slavic imaginary worlds demonstrates exquisite composer's intentions and stylistic play. His piano and vocal works (Valse a la Strauss op.42, Souvenir de Vienne (Valse de concert) op. 24, Valse-caprice A-major op. 49, Masourka a la Chopin op.3; the romance "Fireplace is diminished" ("Kamin zhas") continue the genre and stylistic models of the miniatures by F. Schubert, F. Chopin, and F. Mendelssohn.

Polymeasurable character, as a multi-vector feature of Nikolai Shipovich's creative heritage, is represented in the artist's archives. It includes his research work in the field of Slavic fine art with lectures, held at the Kiev Academy of Sciences and at the Kiev Art Institute. His works on solving the law of the spatial difference of coloured spots were applied in the artistic practice of painting and architecture. Eight authors' scientific works on the theory of numbers are used in

the field of mathematics. The first reference to Shypovych family can be found in the article of V. Kubyskin and V. Kuzyk articles.

The musical education of Shipovich as a cellist-performer, the theorist (class of teacher Nikolai Tutkovskiy), singer (lyrical tenor), musical critic, and composer became the basis for creating of 250 highly professional reviews of various issues: from jazz to reviews of opera performances, symphonic and chamber music concerts, with deep immersion in musicology issues of the style of outstanding composers. Educational activity of Nikolai Shipovich was aimed at discovering for his contemporaries names and works of Ukrainian musicians D. Bortnianskyi, A. Vedel, M. Lysenko, K. Stetsenko, regent of Ya. Kalishevskiy, choral conductor Ya. Yatsynevych.

The symphonic poem "Faun" by Nikolai Shipovich is imbued with romantic ideas of various types of art synthesis: literature, music, dance plastics, and fine arts. The combination of a literature source (the epigraph contains a generalized program) with the art of pantomime (the dance of Faun in the chimeric genre synthesis of waltzes and scherzo), silhouette plastics and scores of "sound and visual painting" reveal the image of mythological deity. In the tone color and rhythmic canvas of the work, the composer effectually simulated the national improvisational manner of musical presentation, which is reminiscent of melodic construction in the dumas. The sound of flute in the representational theme appeals to the flute soft playing of Faun, which effectively marks the Ukrainian etnical environment. The rise of national sources is typical for the aesthetics of Romanticism and was used by Nikolai Shipovich upon the transferring of the plastic silhouette of heroes of the musical work. Similar traditions are found in works entitled "Silhouette" by A. Dvorak, A. Arensky. Allusions of the flute instrumental colors and quazi-quotations of C. Debussy's "Prelude to the Afternoon of a Faun", that is stylistic allusion is seen as deliberately accentuated semantic dialogue between the works of two composers, emphasizing the European vector of Nikolai Shipovich.

Vocal works by Nikolai Shipovich (romances: "Near the Sea", op. 2 poems by poet P. Sliaptsov, "Autumn" with lyrics by Sergei Makovsky) are full of philosophy and poetry of symbolism, and deep inter-penetration of the lyrics and music. There were used in music techniques of sound and visualization with impressionist-modernist intonations, typical for the West-European tradition of the early twentieth century.

Polymeasurability of Sergei Drimtsov's creative activity, as the least known artist for the modern scientific world, is considered according to archival sources. Information about S. Dremov can be found in a separate encyclopedias and newspaper chronicle. His works as works of composer, folklorist, choral conductor, teacher, journalist, artist and public figure are presented in correspondence with M. Lysenko, I. Franko, P. Grabovsky, M. Starytsky. In the musical education of Sergei Drimtsov we may notice influence of the Prague school, received from the piano master Y. Vilchek (who was also the teacher of M. Lysenko). His musical talents had been improved by the development of literary and artistic (painting) talents.

Sergei Drimtsov's life in exile (18 years) in the Vyatka province reveals a common fate with many families of different artists of that time. While working in a newspaper of the Russian backcountry, Sergei Drimtsov began publishing works of genius Kobzar with fragments of music by M. Lysenko in seven editions. The copies are stored in the library of the Academy of Sciences in Kyiv, libraries of Russia, Kirov regional library named after O. Herzen, Saint-Petersburg Library named after M. Saltykov-Shchedrin, and private collections. Maintaining correspondence with M. Lysenko, Sergei Drimtsov had been studying Ukrainian folklore, recording and translating ancient folk songs. Having returned to Kharkov, the artist taught choral singing and bandura playing at Kh. Alchevska's Sunday School for Women. Together with the kobzar of the Kharkiv school, I. Kucherenko, they were at work upon the reconstruction of the bandura, which received the Grand Prix at the Paris Musical Instrument Contest in 1912. Sergei Drimtsov participated in the organizing of the literary-scientific society named

after Kvitka-Osnovianenko, which included the luminaries of the Ukrainian theatre.

His organizational and educational activities are represented by the founding and conducting of the "Ukrainian State Choir" (USC), the Choir Chapel of the Hubpolitovita and the Workers Choir of the Art Workshop; supervision of the Studio of the Workers and Peasant theater; managing the musical part of the People's theater. His administrative activities were connected with the Central School of Music of the II degree (Rector Assistant); People's Conservatory (Deputy Rector, teacher of choral singing, piano, theory, harmony, conductor of the orchestra, 1922-1925). Outstanding activities connect the artist with the Music and Drama Institute of Kharkiv– he was a teacher of folklore, folk singing and folk instruments, theory of music at the pedagogical faculty; later head of the Music Classes, Member of the board, Rector (1925). Sergei Drimtsov initiated the opening of the Kharkiv Philharmonic and the Department of the Musical Society named after M. Leonovich; he was a member of the Higher Music Committee of the Main Department of Political Studies of the People's Committee of Education, the All-Ukrainian Society of Playwrights and Composers.

In order to find a ground of the stylistic references of the artist's creative heritage, it was made an analysis of the musical-theatrical, piano and vocal works of Sergei Drimtsov. In the opera "Ivan Morozenko", which is completely built on the composer's expeditionary recordings of melodies of dumas and historical songs, the proximity of Ukrainian national epos was revealed. Music to the play of O. Block "Rose and Cross" demonstrated the features of symbolism.

In his preferences, the composer tends to use the programmatic names of works, which is allusion reminiscent of the famous romantic samples. Symbolism with the means of expressiveness of Romanticism and Modernism dominates in the composer's vocal works. In the romantic instrumental miniature of Sergei Drimtsov, we may see the genre evolution with the embodiment of Baroque distresses and the refinement of the psychological and emotional states of

romanticists of the XIX century, whose works became "encyclopedias" of human feelings.

In the analyzed works, there were summed up principles of "work by model" and stylistic proximity to the works of F. Mendelssohn (Songs without Words), J. Bach (Fuga) and F. Chopin (Nocturnes, Etudes). The colorful interpretation of harmony, special sound and visualization, and "breathing texture" brings romantic miniatures closer to the principles of impressionistic music. Piano and vocal works according to genre-style models are similar to these genres in the works of P. Tchaikovsky and M. Lysenko.

**Keywords:** stylistic references of Ukrainian musical culture, cultural heritage of little known composers, archival materials, polymeasuring, Romanticism, Modernism, Nikolai Tutkovskiy, Nikolai Shipovich, Sergei Drimtsov.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

*Статті у наукових фахових виданнях України,  
включених до міжнародних науково-метричних баз*

1. Гедзь О. П. Здобутки української музичної культури на шляху її національного відродження наприкінці XIX — початку XX століття // Актуальні питання культурології: альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства. Вип. 15. Рівне: РДГУ, 2015. С. 150–156.

2. Гедзь О. П. Внесок «празької школи» у розбудову музичного мистецтва України кінця XIX — початку XX століття // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 30. Київ: Міленіум, 2016. С. 77–86.

3. Гедзь О. П. Камерно-вокальна спадщина маловідомих українських композиторів кінця XIX — початку XX століття // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. праць. Вип. 3. Харків: ХДАДМ, 2017. С. 87–91.

4. Гедзь О. П. Композитор і музичний критик Микола Шипович: невідомі сторінки життя і творчості // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Вип. 1. Київ: Міленіум, 2017. С. 166–170.

5. Гедзь О. П. Творчість Сергія Дрімцова в архівних документах // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 31. Київ: Міленіум, 2017. С. 152–159.

*Стаття у науковому періодичному закордонному виданні*

6. Gedz O. P. The Creativity of Mykola Tutkovskyya sa Perception of Western European Musical Romanticism in Ukrainian Culture of the 20 th Century // Spheres of culture. Volume XV. Lublin, 2016. P. 406–413.

### **Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації**

7. Гедзь О. П. Вплив «Кобзаря» Т. Г. Шевченка на розвиток музичної культури кінця XIX — початку XX століття // Концептуальна парадигма творчості Тараса Шевченка: філософський, лінгвістичний, історичний і мистецтвознавчий контексти: зб. мат. Міжн. наук.-практ. конф. 26–27 березня 2015 р. Київ: НАКККиМ, 2015. С. 86–88.

8. Гедзь О. П. Творча постать Олександра Дзбанівського у культурологічних вимірах сучасності // Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття: зб. мат. Міжн. наук.-творч. конф. 28–29 квітня 2015 р. Київ: НАКККиМ. С. 212–213.

9. Гедзь О. П. Синтез специфічності української народної тематики та європейської музичної культури у творах Федора Якименка // Мистецькі обрії — 2016: зб. мат. заочної Міжн. наук.-теоретич. конф. 4 лютого 2016 р. Київ: НАКККиМ, 2016. С. 26–29.

10. Гедзь О. П. Полівимірність як культурна парадигма кінця ХІХ — початку ХХ століття // Мистецька освіта і культура України ХХІ століття: євро-інтеграційний вектор: зб. мат. Міжн. наук.-творч. конф. 12 травня 2016 р. Київ: НАКККіМ, 2016. С.185–188

11. Гедзь О. П. Українське музичне мистецтво початку ХХ століття в полівимірах // Креативні індустрії в сучасному культурному просторі: зб. мат. Міжн. наук.-практ. конф. 26 травня 2016 р. Київ: НАКККіМ, 2016. С. 50–53.

12. Гедзь О. П. Творча постать Миколи Тутковського в культурологічному просторі сучасності // Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу: зб. мат. Всеукр. наук.-теоретич. конф. 2–3 червня 2016 р. Київ: НАМУ, 2016. С. 13–15.

13. Гедзь О. П. Творча спадщина Миколи Шиповича в контексті української музичної культури початку ХХ століття // Культурно-мистецькі обрії 2016: зб. мат. заочної Міжн. наук.-теоретич. конф. 25 листопада 2016 р. Київ: НАКККіМ, 2016. С. 5–8.

14. Гедзь О. П. Романтичні традиції у творчості Сергія Дрімцова // Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України ХХІ століття: зб. мат. VI Міжн. наук.-творч. конф. 25–26 квітня 2017 р. Київ: НАКККіМ, 2017. С. 59–61.

15. Гедзь О.П. Переосмислення романтичних традицій у творчості українських композиторів ХІХ — ХХ ст. // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. мат. XI Міжнародної наук.-творч. конф. 12 квітня 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 55–58.

## ЗМІСТ

<b>ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ</b> .....	17
<b>ВСТУП</b> .....	18
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ МИТЦІВ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ КІНЦЯ ХІХ — ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ</b> .....	25
1.1. Сильові координати української музичної культури кінця ХІХ — першої третини ХХ ст.: історіографія питання .....	25
1.2. Полівимірність стильових координат творчої спадщини маловідомих митців .....	41
Висновки до Розділу 1 .....	53
<b>РОЗДІЛ 2. ПОЛІВИМІРНІСТЬ СПАДЩИНИ МИКОЛИ ТУТКОВСЬКОГО У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДОБИ</b> ...	56
2.1. Музично-педагогічна та просвітницька діяльність М. Тутковського в аспекті культурно-національної розбудови .....	57
2.2. Композиторська творчість М. Тутковського як віддзеркалення полістилістичної культурної ситуації .....	71
Висновки до Розділу 2 .....	93
<b>РОЗДІЛ 3. КОМПЛЕКСНІСТЬ ОБДАРУВАННЯ МИКОЛИ ШИПОВИЧА ЯК ПЕРЕДУМОВА БАГАТОВЕКТОРНОСТІ НАУКОВО-МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ</b> .....	99
3.1. Наукові розвідки М. Шиповича: становлення митця у контексті професійної міждисциплінарності .....	99
3.2. Музично-критична діяльність М. Шиповича як відбиток культурного життя Києва першої третини ХХ ст. ....	104
3.3. Композиторська спадщина М. Шиповича у площині музично-стильових констант початку ХХ ст. ....	118
Висновки до Розділу 3 .....	135
<b>РОЗДІЛ 4. ТВОРЧА СПАДЩИНА СЕРГІЯ ДРІМЦОВА У КОНТЕКСТІ ПРОЦЕСІВ УКРАЇНІЗАЦІЇ ПОЧАТКУ ХХ СТ.</b> .....	139
4.1. Літературно-перекладацька творчість С. Дрімцова в аспекті популяризації української культури .....	139
4.2. Музично-громадська та педагогічна діяльність С. Дрімцова як чинник формування соціокультурного середовища Харкова першої чверті ХХ ст. ...	144
4.3. Тематично-жанровий універсалізм композиторської творчості С. Дрімцова крізь призму європейської музичної культури епохи .....	148
Висновки до Розділу 4 .....	171
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	173
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	179
<b>ДОДАТКИ</b> .....	202



## ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

БІР — бібліотечно-інформаційні ресурси

ДАМ.К — Держархів м. Києва.

ІРНБУВ — Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.

ІРЦ — інформаційно-ресурсні центри

НБУ імені Ярослава Мудрого — Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого

НБУВ — Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського

ЦДАВО України — Центральний державний архів вищ. органів влади та упр. України

ЦДАМЛМУ — Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України

ЦДКФАУ — Центральний державний кінофотоархів України ім. Г.С. Пшеничного.

ФЦДІАУ — Філія Центрального Державного Історичного Архіву України

ЦДІАК України — Центральний державний історичний архів України, м. Київ

ЦДНТА України — Центральний державний науково-технічний архів України

ЦНБ УРСР — центральна наукова бібліотека Української радянської соціалістичної республіки

Ф — фонд, Од. обл. — одиниця обліку.

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** В українській культурі кінця XIX — першої третини XX ст. сформувалася ціла плеяда видатних митців, творчість яких й досі залишається маловідомою фахівцям. Між тим, активне оновлення сфери гуманітарного знання надає поштовх до більш ґрунтовного осмислення стильових координат української музичної культури і творчої спадщини українських митців. Це зумовлює посилення наукового інтересу до архівних фондів, де зберігаються біографічні записи митців, перелік творів і програм концертів, автографи і нотні рукописи. Вивчення творчості Миколи Аполлоновича Тутковського (1857–1931), Миколи Антоновича Шиповича (1881–1944) та Сергія Прокоповича Дрімцова (1867–1937) є актуальним у відтворенні живої історії України.

Творчий доробок названих діячів відображає унікальний етап розвитку української культури, стильовими координатами якої можна вважати багатовекторність художньо-мистецьких впливів (В. Греченко, К. Кислюк). Звернення до матеріалів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України та інших архівних установ дозволило винайти, описати й систематизувати нову інформацію про М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова як репрезентантів історико-культурного надбання країни.

Необхідність закріплення комплексної та багатовимірної гуманітарної стратегії у дослідженні «білих плям» української культури, введення та апробація нових фактів, що дозволяють суттєво доповнити уявлення про шляхи культурного розвитку означеного періоду, зумовили вибір теми дисертації «Творча спадщина М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова у стильових координатах української музичної культури кінця XIX — першої третини XX століття».

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано згідно з планом науково-дослідної роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Тема дисертації затверджена рі-

шенням Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Протокол засідання № 4 від 29.04.2015 р.), відповідає комплексній темі «Актуальні проблеми культурології: теорія та історія культури» (Державний реєстраційний № 115U001572) перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності НАКККіМ.

*Науковим завданням* представленого дослідження є теоретичне обґрунтування стильових координат української музичної культури кінця XIX — першої третини XX ст., на основі вивчення творчої спадщини М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова.

### **Мета і завдання дослідження.**

*Мета* — визначити особливості та обґрунтувати значення творчої спадщини митців М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова, у контексті розвитку української музичної культури кінця XIX — першої третини XX ст.

Для досягнення мети необхідно було вирішити ряд *завдань*:

– обґрунтувати теоретико-методологічні підходи вивчення стильових координат української музичної культури у творчості митців кінця XIX — першої третини XX ст.;

– окреслити різновекторність музично-педагогічної, просвітницької діяльності та композиторського доробку М. Тутковського у контексті розвитку музичної культури України означеного періоду;

– охарактеризувати діяльність М. Шиповича як різновид багатовекторності української музичної культури;

– узагальнити різнобічну творчу спадщину С. Дрімцова у контексті українського національного відновлення означеного періоду;

– виявити та охарактеризувати творчу спадщину М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова у сучасному культурологічному та мистецтвознавчому дискурсах.

*Об'єкт дослідження* — стильові координати української музичної культури кінця XIX — першої третини XX ст.

*Предмет дослідження* — творча спадщина М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова як віддзеркалення соціокультурної ситуації доби.

**Хронологічні та територіальні межі дослідження.** Хронологічно дослідження охоплює кінець ХІХ — першу третину ХХ ст. як період інтенсивних історичних, політичних та соціокультурних змін, що вплинули на стильові координати української музичної культури кінця ХІХ — першої третини ХХ ст. та творчість маловідомих українських митців М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова. Територіальні та геополітичні параметри культури зазначеного періоду торкаються перебування України під владою трьох імперських держав (Російської імперії, монархії Габсбургів, СРСР).

**Методи дослідження.** Використовується міждисциплінарна комплексна методологія, яка побудована на інтегруванні методів теоретичного та історичного музикознавства з інструментарієм сучасної культурології. У роботі над дисертацією для вирішення поставлених завдань використовувалися методи: *історіографічний* — для визначення історичних, культурологічних, мистецтвознавчих перспектив розвитку стильових процесів української культури і музичного мистецтва зазначеного часу як складової європейської культури; *джерелознавчий* — для виявлення, опису та аналізу творчої спадщини митців; *системний* — для дослідження елементів національної культури та стильової своєрідності традиції маловідомих діячів української культури (особливо на тлі культурної та творчої діяльності М. Лисенка, М. Леонтовича, Я. Степового, К. Стеценка); *біографічний* — для дослідження творчої спадщини маловідомих митців у контексті вияву особливостей їхнього художнього мислення; *методи структурного й інтонаційного аналізу* — при вивченні стильових координат української музичної культури кінця ХІХ — першої третини ХХ ст. у творчій спадщині М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова; *компаративний* — у визначенні діалектики загального та особливого у творчих пошуках і здобутках європейських та українських митців; *теоретичного узагальнення* — для підведення підсумків дослідження.

**Теоретичну базу дослідження** складають:

– праці з теорії, історії української культури ( В. Греченко, К. Кислюк, М. Костомаров, П. Куліш, М Попович, М. Шашкевич, В. Шейко) та музичної культури (Л. Білозуб, Н. Воронова, М. Загайкевич, Г. Карась, Л. Кияновська, О. Марценківська, С. Павлишин, Б. Сюта);

– наукові розвідки з полівимірності у різних галузях науки, суспільних процесах (М. Бонд, Р. Інглгарт, К. Леунг, Г. Тріандіс, Ш. Шварц, Ф. Шміт, Г. Хофстеде) та художнього світу митців (Т. Гуменюк, О. Камінчук, Ю. Легенький, І. Легенький, В. Личковах, І. Нікітіна, Л. Петрухіна, Я. Поліщук, Н. Скотна, І. Федорова);

– архівознавчі праці (О. Бугаєва, К. Завальнюк, І. Глібовицький, М. Копиця, Т. Мартинюк, О. Муравська, О. Овчарук, С. Олійник) та роботи, присвячені біографічним відомостям композиторів у контексті розвитку мистецьких інституцій і установ (С. Бедакова, К. Біла, Г. Жук, Г. Завгородня, М. Іванова, Д. Канєвська, В. Кушнерук, Л. Лехник, С. Луковська, Л. Микулашинець, Л. Пасичняк, В. Режко, О. Ринденко, Н. Савицька, Н. Сиротинська, А. Чехунина, І. Чорний, В. Шульгіна);

– дослідження з проблем стилю та музичного стилю (В. Власов, Г. Григор'єва, А. Михайлов, М. Михайлов, Г. Побережна, О. Самойленко, О. Соколов, Л. Кіріллїна, І. Коханик, Т. Левая, С. Тишко, Є. Чигарьова);

– роботи, присвячені стильовим засадам романтизму (І. Ботвінова, П. Довгань, В. Жимолостнова, О. Зеленський, О. Кіян, Л. Корній, О. Лігус, Л. Неболубова, О. Овсяннікова-Трель, Л. Пікун, О. Рощенко, М. Скринник, О. Стрігіна, Р. Сулім, С. Тишко, Е. Шевляков) та модернізму (О. Зінькевич, О. Кричинська, І. Нікітіна, М. Ржевська, В. Редя, Я Стельмашук, В. Чепелик).

**Джерельну базу** складають матеріали Державних архівів: Центральний державний історичний архів України (ЦДАК України) — Ф. 442, Ф. 274; Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського (ІРНБУВ) — Ф. І, Ф. 218, Ф. 221; музичного фонду та фонду періодичних видань НБУВ; Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва

м. Київ (ЦДАМЛМ України) — Ф. 6, Ф. 129, Ф. 1155; Центральний державний кінофотоархів України ім. Г. С. Пшеничного — Од. обл. 38606. Змістом зазначених фондів є особисті родинні документи та рукописи музично-критичних і музичних творів М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова.

**Аналітичний матеріал дисертації** становлять літературні тексти, матеріали музично-педагогічної, музикознавчої, композиторської творчості М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова. Здійснено аналіз: музичних творів М. Тутковського (симфонічні оркестрові: Симфонія фа-мінор, «Варязько-руська увертюра» (рос. «Варяго-русская увертюра», ор. 22, № 1); фортепіанні твори: «Valse a la Strauss» ор. 42, «Souvenir de Vienne» (Valse de concert) ор. 24, «Valse-caprice» A-dur ор. 49, «Masourka a la Chopin» ор. 3; романс «Камін згас» на текст М. Огарьова); музичних творів М. Шиповича (оркестрові твори: симфонічна поема «Фавн»; романси: «Біля моря» ор. 2 на вірші поета П. Слєпцова, «Восени» на слова С. Маковського); музичних творів С. Дрімцова (музично-театральний доробок: опера «Іван Морозенко»/інша назва «Настуся», музика до п'єси О. Блока «Роза та хрест», фортепіанні твори: мініатюра «Осінній ранок», «Пісня без слів», «Ноктюрн», «Фуга»; вокальні твори зі збірки «Музика до Кобзаря»: «За сонцем хмаронька пливе», «Утоптала стежечку», «І досі сниться», «Минають дні, минають ночі», «Минули літа молодії», «Гопак»).

**Наукова новизна** одержаних результатів полягає в тому, що *уперше*:

– здійснено наукову концептуалізацію стильових координат української музичної культури кінця ХІХ — першої третини ХХ ст. на основі вивчення творчої спадщини маловідомих митців;

– введено до наукового обігу матеріали архівних фондів, що висвітлюють творчість М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова та відображають складну ситуацію в історії української музичної культури;

– на основі дослідження архівних матеріалів систематизовано творчу спадщину М. Тутковського, М. Шиповича та С. Дрімцова у стильових координатах української музичної культури кінця ХІХ — першої третини ХХ ст.;

– висвітлено музично-критичну діяльність М. Шиповича, С. Дрімцова, яка стала вагомим чинником для формування композиторської творчості;

– розкрито специфічні риси художньої манери М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова, які є базовими рисами стилю слов'янського романтизму (пріоритети — творчість Ф. Шопена, А. Дворжака, М. Глінки, П. Чайковського), західноєвропейського романтизму (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Мендельсон) та модерністської культури (О. Скрябін);

*набули подальшого розвитку:*

– підходи до вивчення української музичної культури кінця XIX — першої третини XX ст. з урахуванням конкретного вияву рис романтизму та модернізму у творчості маловідомих композиторів;

– питання композиторського стилю перетину XIX–XX ст.;

– проблематика рецепції західноєвропейського та слов'янського романтизму і модернізму, яка розкривається через спадкоємність зв'язків творчої манери українських композиторів означеного періоду;

– вивчення специфіки українського музичного романтизму і модернізму на матеріалі невідомих сторінок української музичної культури першої третини XX ст.

**Теоретичне та практичне значення одержаних результатів.** Результати дослідження мають теоретико-практичний характер і полягають у можливості залучення положень і висновків дисертації до наукового та навчального процесу у середніх та вищих навчальних закладах; до мистецтвознавчої, музикознавчої та культурологічної практики в установах і організаціях мистецького профілю, у процесі професійної підготовки музикознавців.

**Особистий внесок здобувача** полягає у розв'язанні важливого наукового завдання в галузі мистецтвознавства, а саме — введення до обігу архівних матеріалів М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова з акцентом на стильових координатах української музичної культури кінця XIX — першої третини XX ст.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедр НАКККіМ та міжкафедрального теоретико-методологічного семінару НАКККіМ; на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях, семінарах: міжнародна науково-практична конференція «Концептуальна парадигма творчості Тараса Шевченка: філософський, лінгвістичний, історичний і мистецтвознавчий контексти» (Київ, 2015); міжнародна науково-творча конференція «Мистецька освіта в культурному просторі України ХХІ століття» (Київ, 2015); міжнародна науково-теоретична конференція «Мистецькі обрії — 2016 (Київ, 2016); міжнародна науково-творча конференція «Мистецька освіта і культура України ХХІ століття: євроінтеграційний вектор» (Київ, 2016); міжнародна науково-практична конференція «Креативні індустрії в сучасному культурному просторі» (Київ, 2016); всеукраїнська науково-теоретична конференція «Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу» (Київ, 2016); міжнародна науково-теоретична конференція «Культурно-мистецькі обрії — 2016» (Київ, 2016); міжнародна науково-творча конференція «Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України ХХІ століття» (Київ, 2017); Одинадцята міжнародна науково-творча конференція «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 2018).

**Основні публікації.** Основні положення та висновки дисертації викладено у 15 одноосібних публікаціях: 5 статей у наукових фахових виданнях України з мистецтвознавства (в тому числі, включених до міжнародних науково-метричних баз), 1 — у зарубіжному науковому періодичному виданні (Польща), 9 публікацій у збірниках матеріалів конференцій.

**Структура дисертації.** Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів (десяти підрозділів), висновків, списку використаних джерел (225 позицій), додатків. Загальний обсяг роботи становить 222 сторінки, основний — 178 сторінок (7,7 а. а.).



**РОЗДІЛ 1**  
**ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ**  
**МИТЦІВ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ**  
**КІНЦЯ ХІХ — ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

**1.1. Стильові координати української музичної культури кінця ХІХ — першої третини ХХ ст.: історіографія питання**

В Державних архівах України й досі знаходиться велика кількість матеріалів, які потребують їх осмислення та оприлюднення задля встановлення особливостей розвитку української культури різних періодів історії, включаючи період кінця ХІХ — першої третини ХХ ст.

За останні роки з'явилася низка досліджень, що розкривають особливості української культури та методологію її вивчення. У великій кількості навчальних посібників з «Історії української культури», які були написані за останні двадцять років, переосмислюється ситуація, яка складалася протягом її існування (Л. Андрушко, М. Гетьманчук, М. Кашуба, І. Крип'якевич, Ю. Кулагін, В. Мельник, Ж. Мина, А. Сова, І. Хома, А. Яртись). Окремі регіони України представлені в регіональних дослідженнях культури, приміром, Слобідської України — у В. Шейка, Л. Тишевської.

Визначально методологічні підходи вивчення української культури були в роботах О. Гончара, М. Грушевського, М. Драгоманова, Л. Курбаса, Б. Лепкого, М. Поповича, М. Рильського, І. Франка, Т. Шевченка. При аналізі культури дослідники використовували принципи соціально-економічної зумовленості розвитку культури та історизму.

Видатний український історик М. Попович відзначив спрямування вчених перетину століть до роботи з документами. Це стало можливим під керівництвом В. Антоновича, який був головним редактором Тимчасової комісії по розбору давніх актів, видав 8 томів «Архива Юго-Западной России», заснував у Києві Історичне товариство Нестора-Літописця; виховав цілу плеяду вчених (Д. Багалій, П. Голубовський, М. Грушевський, М. Довнар-Запольсь-

кий, І. Лінниченко та ін.), а з Драгомановим працював над збірником українських історичних пісень [160, с. 475].

Вчений відмічає, що кінець XIX — перше десятиліття XX ст. стало роком новим художнього стилю із загальноприйнятою назвою «модерн», який повертав європейське мистецтво від реалізму до романтизму [160, с. 385]. Звичайно, що тісні зв'язки української еліти із європейськими освітніми закладами не залишилося по осторонь від нових тенденцій культурно-мистецького розвитку.

Серед нових праць цього періоду виділяється «Історія української культури» В. Греченка та К. Кислюка з її вивченням культури через два категоріальні вектори: інституційні та ментальні. Інституційність української культури визначається її межовістю. «Межовість» трактувалася залежно від історичного часу: у середньовіччі — у значенні пограниччя; ренесансно-ранньобарокові часи як соціально-юридична категорія [71, с. 32]. Романтично-просвітницька історіографія відносила «межовість» до ідей географічного детермінізму на основі роботи М. Гоголя «Погляд на складання Малоросії», що було доповнено зародженням національно-визвольного руху у працях М. Костомарова від «Книг буття...» до «Двох руських народностей» [71, с. 33].

На думку В. Греченка та К. Кислюка, пограничним сьогодні можна вважати увесь регіон з Україною, Білорусією, Молдовою. Оскільки тут відбуваються складні процеси в політиці, економіці після комуністичного минулого на шляху до капіталізму [71, с. 33].

Дослідники В. Греченко та К. Кислюк висувають свою концептуальну модель дослідження української культури «Межовість — унікальна соціокультурна характеристика української культури, яка складається з безлічі різноякісних субкультурних елементів і займає особливе геополітичне становище на кордоні між принципово різними світами. Межовість української культури слід досліджувати на основі методологічних принципів багатовек-

торності культурних впливів, багатоконфесійності, багатоетнічності, багатокладності [71, с. 33].

Багатовекторність культурних впливів розглядається дослідниками умовним трикутником: «Південь» (Візантійська імперія), «Схід» (Росія), «Захід» (країни Західної Європи). Звичайно, що Візантійський вплив здійснювався у середньовічну добу. Крім того, зовнішні культурні впливи завжди мали «наздоганяючий характер і опосередкованість сприйняття» [71, с. 34]. Опосередкованість сприйняття означала засвоєння духовних традицій не автентично, а крізь призму національних традицій, внаслідок чого виникали синтетичні феномени на зразок двовірства часів Київської Русі.

Принцип багатоконфесійності української культури показує її як християнську, а не тільки православну. Оскільки історично в Україні діяли Римокатолицька (далі — Греко-католицька) церкви, протестантські конфесії [71, с. 34]. На нашу думку, це можна розглядати як полівимірність стильових координат української культури.

До принципів багатовекторності та багатоконфесійності примикає принцип багатоетнічності, який характеризує українську культуру як створену представниками різних народів, причому здебільшого вони мають особливі, неправославні релігійні уподобання (кримські татари, німці, євреї, греки).

Ще один принцип, про який пишуть В. Греченко і К. Кислюк в «Історії української культури — це «багатоукладність, що поєднує архаїку і сучасність у всіх сферах культурного життя» [71, с. 35].

Ця концепція В. Греченка і К. Кислюка є послідовним використанням зазначених принципів як теоретична модель будь-якого явища культурного надбання через застосування різних векторів або координат: культурних впливів, домінуванням християнських конфесій, національних компонентів, встановленням відповідного явища в західній культурі та визначення ступеня запізнення в розвитку порівняно з ним [71, с. 35].

Підтвердженням багатовимірності часу відмічена межа століть, яка збагатила українську культуру «європейським естетичним досвідом в аспекті художньої онтології і структурних парадигм» [95, с. 6]. Особливо це торкнулося української поезії межі століть, яка пізніше активно була задіяна українськими композиторами у творчості. Зв'язок суттєвих складових європейського контексту української культури з множинністю структурно-семантичних парадигм «означає художнє осмислення буття людини в багатовимірності зв'язків з природою, суспільством, культурою і абсолютною духовністю» [95, с. 338].

Взагалі, строкатість всіх процесів епохи, їх дифузні проростання або комплементарні взаємини складно забарвлюють кожен культурний феномен. Їх полівимірність може торкатися багатьох аспектів розгляду, наприклад, «онтологічно значущою є романтична двосвітність у взаємодії з позитивістичним соціоцентризмом» [95, с. 338].

На нашу думку, творча спадщина митців кінця XIX — першої третини XX ст. також може розглядатися крізь призму цієї концепції, оскільки є відображенням української культури означеного періоду.

Принцип багатовекторності культурних впливів взаємодіє із історико-культурними процесами кінця XIX — початку XX ст., що зумовили культурно-мистецьку трансформацію багатьох європейських стилів, жанрів та інших мистецьких феноменів та віддзеркалилися в українському музичному мистецтві означеного періоду. Найсуттєвішим є рецепція романтизму в музичному мистецтві України кінця XIX — початку XX ст. Його особливості яскраво та несинхронно європейському стильовому простору виявилися у вітчизняному мистецтві тому, що українська національна професійна музика сформувалася лише в середині XIX ст., коли в інших європейських країнах це відбулося іще на початку століття.

Стильові координати української музики кінця XIX — першої третини XX ст. досить різноманітні, але можна виокремити основні існуючі вектори. У цей час працювала ціла когорта митців, у творчості яких простежуються

найбільш стійкі смислові наповнення як тематичні і жанрові, так і засобів виразності. Проблема стилю взагалі-то дуже складна. Її розглядали протягом всієї історії мистецтва. У роботах музикознавців спеціальні дослідження були присвячені закономірностям розвитку стилів (М. Михайлов, С. Скребков). До питань творчості окремих західноєвропейських композиторів зверталися Л. Кирилліна, Т. Ливанова. Творчість українських композиторів XIX–XX ст. вивчали Т. Булат, М. Гордійчук, М. Загайкевич, О. Зосім, Н. Костюк, В. Кузик, Л. Пархоменко, І. Сікорська, Б. Фільц та багато інших.

Стиль виявляє особливі властивості історичних явищ. До нього можна віднести виконавські, редакційні та ін. рішення індивідуальності митця, виконавця, інтерпретатора, тобто за певними властивостями почути, упізнати, виявити якості, що вибудовують генезис. За конкретними структурами, темами, образами упізнається загальне, що допомагає сприйняти або пізнати множинність інформації. Тому про цілий історичний період також можемо писати як про стильові нахили чи стильові координати, приміром української культурної ситуації кінця XIX — першої третини XX ст. Це стосується різних дефініцій (авторських, національних, історичних) стильових координат. Для культури характерна взаємозалежність цих факторів. Історична ситуація має вплив на особистість та її творчість у аспекті стилю, притаманного саме цій епосі.

Згідно з поглядами А. Цукера, який характеризує стильові координати композиторського романтизму, виявляється, що романтизм, як стильовий напрям, має широкі часові межі: від проявів у XVIII ст. до XX ст.: «Музичний романтизм пройшов крізь XIX ст. та увійшов із творчістю Малера, Скрябіна у століття двадцяте» [198, с. 7]. Далі дослідник вказує: «Ми маємо можливість говорити про романтизм періоду імпресіонізму, символізму чи експресіонізму, коли музика, не змінюючи своїх сутнісних властивостей, типологічних ознак, засобів відображення моделювання дійсності, стає органічною ланкою різноманітних естетичних систем та творчих методів» [198, с. 7]. Цьому сприяє особливий «романтичний менталітет», завдяки якому, на дум-

ку О. Демченка [78], романтична емоція сполучена з такими характеристиками як підкреслена загостреність виразу, підвищена експресія, патетика, афектація, екстатичність, потяг до особливого, виняткового, унікального. У даному аспекті розгляду мається на увазі феномен панромантизму, під яким розуміємо не напрямок або течію, а метод художнього моделювання дійсності, що репрезентує романтичний тип творчості. На думку О. Марценківської, цей процес відображає важливу спорідненість модернізму та романтизму, яка виявлена у особливій психологічній рисі митця — здібності «бути композитором-модерністом у свій час (відзначимо творчість Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Ліста, М. Лисенка, Б. Лятошинського та інших)» [135, с. 135].

У цьому контексті дослідниця І. Ботвінова обґрунтовує стилістичну ознаку взаємовідношень слова-музики у вокальних циклах вищевказаних авторів. Для підстав такої полівимірності авторка висуває наступну аргументацію: 1) існування народжуваної вербусом, словом музики — інтонації і, як наслідок, існування музики — образу композиторського тексту, 2) народження інтонацією співака-інтерпретатора тієї оригінальної вокалізації, що унікає оперної детермінації музики словом, 3) наявність автономних смислів-символів назв та музичних типологій, спряжених художньою єдністю композиторської волі («волі композиції»)» [45, с. 72].

Композитор будь-якого періоду розвитку романтизму у Європі в своїй творчості не тільки використовує засоби музичної виразності, вироблені мистецтвом його епохи, а й привносить індивідуальні нововведення, які можна визначити у рамках об'єктивного полівимірного процесу. Романтики (Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ф. Ліст та ін.) не тільки спираються на мовні засоби, які вже пройшли випробовування часом, але й створюють на цій основі семантизації засади програмного інструменталізму. Кожен з них, крім цього, вносить своє бачення засад нового змісту творів і виробляє для його втілення власні ресурси музичної мови. Для цього композиторам другого покоління, як першопрохідникам, потрібні синтетичні (чи полівимірні) жанри, в яких нові музичні компоненти взаємопов'язані із позамузичним елементом та активно се-

матизуються чи насичуються змістом. Так само відбувається і з композиторами наступного покоління романтиків, коли вони вносять індивідуальні мовні новації. Їм доводиться на якийсь час спуститися з висот «чистого» інструменталізму і «пройти через стадії текстової та програмної музики» [60, с. 21]. Протягом творчої активності композитора виникає особлива ситуація, при якій доводиться розпрощатися з одними засобами виразності і винайти інші, що спонукає до постійного оновлення та еволюції стилю. Як пише В. Соловійов, «почуття сучасності <...> вимагає відкриттів, а не повторень. <...> Погляд <...> на традиційний матеріал тому і закоханий, що прощальний» [182, с. 271].

Різноманітність художніх течій, що з'явилися наприкінці ХІХ — початку ХХ ст., свідчили швидше про невпевненість і пошуки, які відбилися у духовному житті суспільства того часу, ніж про бурхливий розквіт мистецтва. Українська дослідниця Н. Швець зазначає: «перехідність, рубіжність культури, яка отримала в дослідженнях цього періоду такі характеристики як мінливість, нестійкість, рухливість, активність естетичного мислення, усвідомлювалася багатьма її сучасниками» [205, с. 15].

Вивчаючи особливості культурного розвитку етнічних українців у складі колишніх Російської й Австро-Угорської імперій, українська вчена Л. Кияновська вказує на відмінності у становленні регіональних професійно-мистецьких осередків. На основі порівняльного аналізу української, польської, австрійської композиторських шкіл у процесі становлення й розвитку та їхніх міжнаціональних контактів Л. Кияновська розробила концепцію стильової еволюції західноукраїнської музичної культури ХІХ — ХХ ст. Такий підхід Л. Кияновської дозволить означити та окреслити нові грані інтерпретації категорії національного як стильової координати творчої спадщини митців, що стає основою для нашого дослідження при аналізі компоненти національного у творчості М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова.

Особливо цікавим у контексті доробку Л. Кияновської видається простежити відбір стильових домінант, що змінювались протягом еволюції наці-

ональної культури в українському середовищі. Спираючись на концепцію дослідження української культури В. Греченка та К. Кислюка з принципами «багатовекторності культурних впливів, багатоконфесійності (християнської, а не тільки православної), багатоетнічності (створення представниками різних етносів із різними неправославними релігійними уподобаннями: кримські татари, німці, євреї, греки) та багатокладності (одночасне існування установ бізнесу і переважання архаїчних родинних, кланово-корпоративних відносин)», таке твердження Л. Кияновської, на нашу думку, є абсолютно обґрунтованим [71, с. 33–35].

Це є не випадковим явищем, оскільки українська культура зазнає позитивних змін у першій половині XIX ст. під впливом австрійської, італійської, німецької, польської, російської, чеської музичних шкіл. Саме це удосконалює професійну майстерність українських музик і підносить їх професіоналізм до найвищого європейського рівня. На цьому етапі кінця XIX ст. асиміляція досвіду європейських музичних шкіл стає основою для формування української національної школи [216, с. 25].

Розвиток української культури і музичного мистецтва цього періоду викриває мобільність його внутрішньо-стильових процесів, активність пошуків та органічній давній зв'язок з генеральними напрямками європейських суспільно-мистецьких і наукових трансформацій, але на дистанційній відстані.

Про вплив європейського процесу в освіті і мистецтві кінця XIX — початку XX ст. знаходимо у другому томі «Історії української музики» [92, с. 698–700]. Крім європейського впливу українське музичне мистецтво зазначеного періоду відбиває традиції російської культури і композиторської творчості. Треба зазначити, що й російська музична культура і композиторська творчість, не виключаючи «Могучу кучку», отримала розквіт під впливом європейських традицій.

Відсутність спеціальних музичних навчальних закладів ставала гальмуючою силою у справі подальшого розвитку музичної культури. Після заснування А. Рубінштейном Російського музичного товариства (РМТ) в Пе-



тербурзі і Москві, воно відкривається у Києві (1863), а потім і в інших містах України: Харкові (1871), Одесі (1884), Миколаєві (1892), Катеринославі (1898), Полтаві (1899), Житомирі, Херсоні, Керчі, Ялті (1905) тощо. На початку своєї діяльності кожне з відділень РМТ відкривало й музичні класи (школи), а згодом і училища, які відіграли вирішальну роль у підготовці вітчизняних музикантів, зокрема виконавців на різних інструментах [26].

В сучасних мистецтвознавчих працях українських дослідників (Ю. Булка, Й. Волинський М. Загайкевич, Л. Кияновська, Л. Мороз) розглянуто специфіку музичної культури різних регіонів України означеного періоду. Серед представлених досліджень розкрито значення освітньої діяльності та ролі музичних, навчальних і концертних інституцій в мистецькому житті різних регіонів: Л. і Т. Мазепа («Шлях до музичної академії у Львові» у 2-ох томах). На основі дослідження Т. Мазепа розширено уявлення про полівимірність західноєвропейських впливів на концертне і освітянське життя України — відкриття австрійського театру у Львові (1789–1872). Звичайно, що театральньо-музичний репертуар, виконавська діяльність артистів західних і східних складала культурний контекст для розвитку культури в Україні.

Впливи російської культури також відігравали значну роль у творчості і виконавстві в Україні. Чимало українських композиторів і громадських діячів (М. Леонтович, О. Кошиць, К. Стеценко та ін.) одержали початкову музичну підготовку в закладах, що були відкриті російською школою [153, с. 214].

Починаючи від 60-х рр. XIX ст., спостерігається професіоналізація українського музичного мистецтва, особливо у зв'язку з діяльністю М. Лисенка та його сучасників й однодумців. Микола Лисенко був знаним піаністом-віртуозом свого часу. Його активність у подвижництві сприяла піднесенню української музики, на початку його діяльності особливо фортепіанної, в контексті розвитку європейської музичної культури. Завдяки постійному інтересу, сприянню й допомозі європейських і також російських музикантів, в розвитку професійної музичної освіти в Україні вже у 80-х роках XIX ст. на

основі музичних шкіл в Києві (1883), Харкові (1883) та Одесі (1897) було відкрито музичні училища. Крім того, характерною ознакою формування системи музичної освіти того часу стало відкриття приватних музичних шкіл і курсів. До них належали, зокрема, школи М. Тутковського та С. Blumenфельда в Києві, Д. фон Расселя і К. Лаглера в Одесі, О. Ружицького в Катеринославі, Г. Нейгауза — в Єлисаветграді та ін. Педагоги й вихованці музичних навчальних закладів активно займалися концертною діяльністю, серед них зокрема: В. Пухальський, Г. Мороз-Ходоровський, А. Штосс-Петрова в Києві, Р. Геніка, А. Бенш та А. Шульц-Евлер в Харкові, Д. Климов, Д. фон Рассель й Р. Кофман в Одесі й ін. [170, с. 33].

Знайомство української публіки з творами видатних європейських композиторів і виконавців активізувалося у роки навчання й концертної діяльності М. Лисенка. Як завжди, основним джерелом популяризації творчості видатних зарубіжних музикантів, в тому числі і польських, і чеських, і німецьких, були гастрольні заходи. Приміром, твори польського композитора Ф. Шопена, починаючи від концертного сезона 15-річного піаніста Йозефа Венявського (1851–1852 р.), звучали в Києві та Одесі постійно. У Харкові гастролював видатний піаніст, педагог та композитор Адольф Гензельт (1854 р.). Його за поетичність, душевність та витонченість гри нерідко називали «німецьким Шопеном» [183, с. 59].

Тож, М. Лисенко відіграв одну з головних ролей у процесах рецесії західноєвропейського романтизму в українському музичному мистецтві в кінці XIX — на початку XX ст. Він неодноразово виконував на концертах твори західноєвропейських композиторів для особливого складу, так, наприклад, концерт для трьох клавирів Й.-С. Баха, фортепіанний дует на мотиви симфонічної поеми «Манфред» для двох фортепіано у вісім рук К. Рейнеке, п'єсу І. Мошелеса для двох фортепіано «Спогади про Генделя», тощо. М. Лисенком також написав «Урочистий марш» для двох фортепіано. Музичні твори для такого складу призначалися для публічного виконання і були написані в блискучій віртуозній манері [112, с. 18].

Поряд із виконавською діяльністю, М. Лисенко активно займався композиторською творчістю (1880–1890 рр.). У цей час тривала робота над оперою «Тарас Бульба» за однойменною повістю М. Гоголя. Увібравши творчий досвід зарубіжного оперного мистецтва, композитор зробив у цьому творі тонкі паралелі, наприклад, до декоративності Мейєрберської «Африканки». Він цю оперу слухав у Лейпцигу під час навчання у Лейпцизькій консерваторії. Також у нього з'явилася низка романсів на слова Г. Гейне в перекладі Лесі Українки й М. Славинського 1893 р. Лисенка приваблювали поетичні образи німецького поета-романтика. На тексти із циклу «Ліричне інтермецо» Г. Гейне композитором було написано дванадцять романсів і два дуети. Серед них — «Коли настав чудовий май», «Коли розлучаються двоє», «У мене був коханий рідний край», «Чого так поблідли ті рожі ясні», «З мого важкого суму», «Не жаль мені», «На півночі на кручі» та ін. [92, с. 504]. Композитор вважав, що жанр ліричного романсу є ефективним засобом виховання художньо-естетичних смаків у слухачів. Широта ліричного висловлювання, так притаманна Лисенкові, проявилася і в його баладі «В розкішній красі таємничій», де відчутний вплив німецького композитора Р. Шумана, романтично-схвильована музика якого приваблювала українського митця. «Слід зазначити, що М. Лисенко у певні періоди творчості створював композиції, що спираліся виключно на естетичні та музичні традиції європейського, передусім німецького романтизму» [112, с. 80]. Деякі твори композитора мають чимало спільного з творами німецьких романтиків Ф. Мендельсона, Р. Шумана. Автор намагався створити українські інтерпретації популярних творів.

Твори романтизму були пов'язаними із зображенням митцями життя свого народу, опануванням і використанням фольклору, як джерела і вияву національної своєрідності. М. Лисенко широко використовував українську народну пісню. За весь час своєї композиторської творчості та громадської діяльності Лисенко видав сім випусків «Збірника українських пісень» (1868–1911).

Незважаючи на жорсткі утиски з боку царського уряду щодо застосування української мови в усіх друкованих виданнях, театральних виставах, друкуванні текстів до нот, М. Лисенко інтенсивно працював над циклом «Музика до «Кобзаря», який він розпочав ще у Лейпцизі.

Знаний фольклорист М. Лисенко популяризував український фольклор серед широкої громадськості України і за її межами. Його наукові розвідки про українську народну пісню, зокрема його праця «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконаних Остапом Вересаєм» (1873 р.), були покладені в основу розвитку національної фольклористики.

Крім М. Лисенка, займалися фольклором й інші композитори і громадські діячі. Зокрема Федір Якименко, синтезуючи народні пісні з класично-романтичними традиціями музики, складав авторські композиції. Саме таким шляхом рухались й російські композитори, у яких вчилися українські митці, серед яких Ф. Якименко (М. Римський-Корсаков, О. Лядов). У творчості Ф. Якименка відчутний вплив і французьких імпресіоністів, і європейських романтиків. Його композиції відмічені романтичним духом. Підтвердженням цьому є вокальні опуси «Тридцять народних мелодій для мішаного хору», «Пісні Карпатської України», шість українських колядок, солоспіви на слова українських поетів (О. Олеся), деякі церковні пісні («Отче наш», «Херувимська»).

Лисенкові уподобання фольклором передалися й молодшим представникам української культури 20–30-х рр. ХХ ст. (М. Колесса, Р. Сімович, З. Лисько та ін.), що відповідає концепції «межовості української культури» (В. Греченко, К. Кислюк), що впливи загальноєвропейських і російських культурних процесів відбувалися в українській культурі із запізненням і крізь призму традиції власної культури. Тому у творчості митців простежуються тенденції до осмислення скарбів народної творчості з тяжінням до експресивних форм самовираження, приміром творчість М. Колесси як вихованця факультету композиції і диригування Празької консерваторії [38, с. 36].

Тож, у цей період розвитку музичної культури, як і української культури загалом, домінують риси романтизму. Творчість Миколи Лисенка віддзеркалює традиції європейського романтизму. Крім того, діяльність М. Лисенка, як виконавця, популяризує творчі здобутки європейських та інших композиторів і музикантів, що створює підґрунтя для творчості його сучасників.

У цей час виникають культурно-мистецькі спільноти, які впливають на розвиток української музичної культури, про що свідчать документи ЦДІАУ, датовані червнем 1899 року. В них зберігаються клопотання київських музикантів до Київського, Подільського та Волинського генерал-губернатора К. Штакельберга про створення київської групи Міжнародного музичного товариства, до складу якого входять музиканти Австро-Угорщини, Америки, Бельгії, Великобританії та Ірландії, Германії, Голландії, Італії, Іспанії, Росії, Данії, Фінляндії, Франції, Швейцарії та статут цього товариства [26, с. 4].

Вивчаючи роль мистецьких спільнот у всіх сферах національного мистецтва початку ХХ ст., дослідниця О. Бугаєва зазначає, що «для представників української національної культури того часу гуртування у мистецькі об'єднання фахівців, спільних за професією, світосприйняттям, та прагненням до реалізації своїх творчих здібностей було природним, оскільки традиції таких об'єднань в Україні простежуються з давніх часів» [47, с. 15]. У своїй роботі вона приділяє особливе значення товариству «Просвіта» (1868–1939), що поступово охопило своєю діяльністю Східну Галичину і всю територію України, створивши мережу театрів, народних ансамблів, оркестрів, хорів і залучивши до цього процесу представників інтелігенції. В той же час в Галичині активно розвивали музичне мистецтво товариства «Львівський боян» (1891–1939), на Буковині — «Руська бесіда» (1861–1940). У діяльності мистецьких товариств прослідковується багато спільних рис, які сприяли підготовці професіональних музичних кадрів на українських землях [47, с. 17]. Крім того, з'являються ґрунтовні методико-теоретичні роботи педагогічного спрямування К. Стеценка, М. Леонтовича, С. Чернецького. Підтримав та продовжив педагогічні концепції сучасників О. Дзбанівський. Невід'ємним

складником його професійної діяльності було музичне просвітництво, а найвагомішим культурно-просвітницьким внеском О. Дзбанівського стала організація музичного відділу ЦНБ УРСР (1928 р.) [148].

Стильові координати української музичної культури кінця XIX — першої третини XX ст. стали ґрунтом для творчої спадщини митців. Приміром, поживлення концертно-театрального життя українських міст, організація філармонійної діяльності і освітянського процесу активізували розвиток українського музичного мистецтва. Європейські і російські викладачі і виконавці склали значний відсоток у концертних виступах і освітніх закладах Києва, Одеси, Полтави, Катеринослава. На концертах була вихована доволі численна елітарна публіка. І, як наслідок — поява цілого пласта композиторської творчості, що стала оригінальною українською версією європейської пізньоромантичної та модерної камерно-інструментальної сонати [180, с. 254].

Стильові координати творчої спадщини кінця XIX — першої третини XX ст. переосмислюються, що пізніше призводить до стильової революції у музиці, яку дослідники означають у розширеному контексті мистецтва другої половини XX ст. як-от «інтерпретуючий стиль музики XX ст.» «відкрито асоціативний стиль», «мислення стилями» та «культурологічний метод творчості» [74, с. 28].

Український романтизм за своїми джерелами, естетичною природою був суверенним, «нетотожним» західноєвропейському романтизмові, унікальним, але подібним за сутністю і характером розвитку до південнослов'янського романтизму, зважаючи на подібність історичних умов розвитку. Серцевиною, сутнісним ядром української романтичної філософії є проблема «людина — нація». Рефлексію щодо сенсу існування рідного народу, досягнення етносом власної «самостійності» розпочинає романтична українська література. Увага до внутрішнього життя героя в українському романтизмі вилилася в оспівування сільського побуту та образів селян, патетичну любов до своєї землі, в акцентуванні високих моральних якостей українського наро-

ду, його богообраності, тобто, в означеннях М. Костомарова, Т. Шевченка, П. Куліша, М. Гоголя — месіанства, зразкової душевності. Переплетіння «європеїзму» та архаїчних народних уявлень, звичаїв, релігійних обрядів, філософського вільнодумства, західництва, а найголовніше — спирання на фольклор оформлює романтизм для українського, особливо західноукраїнського мистецтва, надзвичайно органічно. А за сучасними дослідниками В. Греченком і К. Кислюком, український романтизм можна розглядати як течію, що в основному відповідає західному зразку, але відбувається з часовим запізненням.

Стильовими координатами музичної культури України вказаного періоду були ознаки західноєвропейського романтизму, який в українському національному «варіанті» відображений у творчості М. Лисенка та його однодумців і послідовників. Романтизм взагалі став «формою національно-культурного відродження» [80, с. 331]. Дослідники європейського та українського музичного романтизму Л. Корній [108; 109], О. Лігус [122; 123; 124; 125; 126], Л. Неболюбова [144], Л. Кияновська [100] розглядають його на основі компаративного аналізу різножанрового доробку творчості відомих композиторів. Із впевненістю дослідники роблять висновок про типологічну спільність етапів його розвитку в різних національних культурах, включаючи Україну. Зі свого аналізу творів маловідомих композиторів, акцентуємо на тому, що це відбувається із запізненням, із часовою відстанню, що відповідає межовості української культури загалом. Крім того, для національного романтизму відзначено важливий вектор з орієнтацією на польські та австро-німецькі стильові ознаки [108; 109; 122; 123; 124; 125; 126].

Вияв рис романтизму у творчості М. Лисенка дозволив Л. Корній розробити наукові положення щодо основних тенденцій в еволюції українського романтизму, застосувавши визначення С. Тишка: «засвоєння іонаціональних жанрово-стильових традицій (стильова адаптація) та формування нових стильових ознак (стильова генерація)» [108, с. 15]. Національна традиція романтизму, притаманна М. Лисенкові, була пізніше розвинута композиторами

К. Стеценком, М. Леонтовичем, С. Людкевичем, В. Барвінським, Л. Ревуцьким тощо. У творчості композиторів кінця XIX — першої третини XX ст. вже розвивалося нове бачення стильових рис романтизму, що не суперечить концепції В. Греченка і К. Кислюка про дистанційне відставання української культури та її опосередкованість сприйняття західноєвропейської традиції крізь призму власної культури.

Митці цього періоду орієнтувалися на сталі жанрові та стильові моделі європейських романтиків: в деяких їхніх творах «виявляється (згідно з положенням О. Зінькевич щодо міжнаціональної творчої взаємодії у морфологічній площині) запозичення окремих елементів або комплексу ознак музичної мови європейських романтиків (Ф. Шопена, Ж. Массне, Е. Гріга, О. Скребіна). Орієнтація на жанрово-стилістичні традиції європейського романтизму є свідченням процесу засвоєння (стильової адаптації), який, за визначенням Л. Корній, домінував у поступі українського музичного романтизму» [108, с. 194–195]. Терміни «стильова адаптація» та «стильова генерація» вперше використав С. Тишко [192, с. 6].

Спираючись на концепцію М. Михайлова про еволюцію жанрів як результат стильової еволюції [140, с. 102], О. Лігус виявила стильові особливості українського музичного романтизму на прикладі еволюції інструментальної творчості та жанрових домінант — мазурок, вальсів, рапсодій, ноктюрнів, пісень без слів та елегій [122; 123; 124; 125; 126]. Українські фортепіанні твори розглядаються дослідницею вперше у відповідному жанровому контексті європейського музичного романтизму.

Для розкриття еволюції кожного з цих жанрів застосовано історично-порівняльний метод дослідження, суть якого полягає у виявленні спільних та відмінних ознак між творами певного жанру, написаними українськими митцями та композиторами-романтиками інших національних культур. За основу дослідження жанрово-еволюційного процесу взято концепцію історичного розвитку жанру М. Арановського, згідно з якою, жанр як музично-



історичний об'єкт «переживає» три основні етапи: формування, стабілізації та дестабілізації [31, с. 5].

Зазначене презентує багатовимірність або полівимірність творчої діяльності українських митців в руслі романтизму. Погляди Ф. Шеллінга і Й. Гердера стимулювали зацікавленість романтиків усною народною творчістю, а особливо відображеним «духом народу», його світосприйняття і світорозуміння, що близько українській ментальності. У «філософії серця», популярної серед українських романтиків (М. Гоголь, М. Костомаров, П. Куліш, М. Шашкевич, Т. Шевченко), стверджується ідея Ф. Шеллінга про тотожність людини і природи, висуваючи гуманність основним принципом співіснування людини з природою і суспільством [58, с. 75].

На основі методології дослідження української культури» (В. Греченко та К. Кислюк) стало можливим розглядати стильові координати української культури кінця ХІХ — першої третини ХХ ст. як полівимірні, що засвідчують закономірність національно-культурної рефлексії на багатовекторність культурних впливів: західноєвропейських і російських, із характером історичного запізнення та опосередкованості, крізь призму національної традиції.

## **1.2. Полівимірність стильових координат творчої спадщини маловідомих митців**

Творча спадщина маловідомих митців ХІХ — першої третини ХХ ст. знаходилася під впливом романтизму, який зруйнував своє ставлення до народної культури. Для української культури цей факт був суттєвим, оскільки польські і російські поети і фольклористи відкривали в українській народній культурі цілі жанри, яких не було в їхніх культурах. Тому відкриття творчої спадщини українських митців Миколи Тутковського, Миколи Шиповича, Сергія Дрімцова, яка знаходиться в Державних архівах України, втілює особливості розвитку української музичної культури кінця ХІХ — першої третини ХХ ст. і розкриває неповторні сторінки історії. Ті об'єктивні історичні обставини, що домінували в українській культурі протягом століть, призвели до

одночасного існування в ній різнорідних стильових координат. Саме вони визначили багатоманітність мистецьких трансформацій в творчій спадщині митців означеного періоду.

У другій половині XIX ст. сформувалася національна культура, спільна для сходу і заходу України. Виник особливий тип митця, діяча української культури з характерним народним, загостреним національним почуттям, зацікавленістю в історії та етнографії свого народу [209, с. 87].

Беззаперечним внеском у формування національної культури є творча діяльність М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова. Згаданих митців можна вважати маловідомими особистостями, творчий доробок яких реконструює особливості розвитку української музичної культури кінця XIX — першої третини XX ст., але до сьогодні знаходиться в архівних джерелах та вимагає введення до мистецтвознавчого обігу

Цей період в історії культури і мистецтва вирізняється строкатістю стильових уподобань або полівимірністю. Одночасне існування різних художніх та стильових напрямів виявляють схильність до взаємопроникнення. Корифей вітчизняної культури М. Лисенко та його послідовники, плеяда українських композиторів-класиків, що раніше представляли Перемишльську та Празьку школи, заклали міцні підвалини для розвитку різних жанрів: української симфонії, хорового мистецтва, оперної та театральної музики, камерно-вокальних та інструментальних жанрів. Потужність фольклорного струменю української музики та характерний стильовий плюралізм історичного періоду кінця XIX — першої третини XX ст., дозволяють розглядати цей час у ракурсі стильової полівимірності як сукупності взаємопов'язаних та взаємодіючих складових цілісної культурно-історичної системи.

Герой твору О. Пушкіна — А. Сальєрі стверджує: «Неначе *труп*, розт'яв музику. Звірив / Гармонію на алгебрі. Тоді / Насмілився, досвідчений в науці, / Віддатися розкошам творчих мрій» (курсив мій. — О. Г.) [163]. Визначимо, чи можливо взагалі піддати процесу вимірювання та «розтину» на складові феномени культури? Відомо, що подібна операція існує у колі світу

фізичної величини, що «вимірювання — спосіб якісно-кількісного аналізу та числового опису світу емпіричних об'єктів, моделювання реальності мовою чисел. Вимірювання фізичне (метричне) — процес (процедура) одержання інтерсуб'єктивної та достовірної, репрезентованої числом або системою чисел, інформації щодо фізичних об'єктів, їхніх властивостей та відношень; фундаментальна складова наукового методу» [172, с. 80].

Але цей процес з розвитком матеріальної культури сучасної цивілізації розповсюджується на всі можливі явища навколишнього світу, стає аналітичним інструментом філософії та гуманітарних наук. Врахуємо нове означення терміну «вимірювання», яке з'явилося саме в академічному «Філософському словнику» 2002 року видання, де йому надано відповідно розширене тлумачення: «В некласичній фізиці процедура вимірювання перетворилася в елемент теоретичного опису, в предмет теоретичного та філософського дискурсу. В ХХ ст. потреби математизації та формалізації соціогуманітарних наук (психології, соціології та ін.) зумовили виникнення загальної логіко-математичної аксіоматизованої теорії вимірювання (Кемпбел, Стивенс, Суппес, Адамс, Пфанцагль). Будь-яке вимірювання тлумачать як встановлення відповідності (ізоморфізму чи гомоморфізму) між емпіричною системою реальних об'єктів з визначеними відношеннями між ними та деякою системою чисел. Типологія вимірювання спирається на типологію т. зв. “шкал” (способів співвіднесення чисел та емпіричних об'єктів). Розрізняють шкали: абсолютну, найменувань, порядку, інтервалів, відношень та ін. Останні два типи співпадають із класичним поняттям вимірювання, інші стосуються нефізичних (неметричних) вимірювань. Епістемологічна функція вимірювання полягає в можливості одержувати мовою чисел точні та об'єктивні характеристики реальності, здійснюючи програму, започатковану піфагорійцями, Платоном та Галілеєм» ([172, с. 81].

Значним евристичним потенціалом та складною системою координат відзначається наступний крок, що залучає вимір об'єкту у декількох системах і надає можливість панорамного погляду. Сучасні українські тлумачні

словники визначають термін «полівимірний» як такий, що має декілька вимірів (або проводиться в декількох вимірах) чи характеризується багатьма особливостями та розглядається (оцінюється) з різних сторін [56, с. 1035].

Характеристика поняття «стильові координати творчої спадщини» неможлива без визначення цілої системи «вимірів». Сучасні дослідники — науковці Р. Інглгарт, Г. Тріандіс, Ш. Шварц, Ф. Шміт та ін., широко використовують термін «полівимірність», характеризуючи різні категорії та процеси у галузях науки, філософії, культури, мистецтва та суспільних процесів.

Початковим джерелом універсальної категорії «полівимірність» безпосередньо є наукові категорії виміру простору та часу, які не одне тисячоліття знаходяться у полі уваги вчених. Першим з наукової точки зору простір розглянув давньогрецький математик Евклід і сьогодні ці принципи вивчає елементарна геометрія. У роботі Евкліда «Начала (рос.)» розглядаються звичайні просторові координати, розмірність яких не перевищує трьох. В сучасній науці вони носять назву «Евклідові простори». Завдяки відкриттю відносин і форм, подібних із просторовими, виникає ідея абстрактного простору як системи елементів будь-якої природи, між якими встановлені відносини, подібні відносинам між об'єктами звичайного простору. Звідси виникає і поняття «багатовимірний простір». Людина звикла орієнтуватися у тривимірному просторі, який характеризується висотою, довжиною та шириною. Науковці приєднали до тривимірного світу, в якому існує людство, параметр часу як четвертий вимір. Це обумовило визначення просторів, що мають розмірність більше трьох як полівимірних. З'явившись у математиці, поняття «полівимірність» пододало межі цієї наукової галузі і дуже швидко увійшло до категоріального апарату понять у соціальній сфері, філософії, мистецтві, культурі.

Послідовники українського мистецтвознавця Ф. Шміта, який розглядав еволюцію предметного боку мистецького життя, пішли далі і досліджують духовно-часові та додаткові простори. Вони простежуються у концептуальних та чуттєво-образних проектах саме як багатовимірні простори нескінченних усесвітів. Підтвердженням цього може служити концепція творчості

В. Кандинського на початку ХХ ст., на яку безпосередньо вплинула його зацікавленість квантовою фізикою. А викривлені простори у творчості нідерландського графіка М. Ешера виникли завдяки математичним теоріям К. Гауса.

Представник французького символізму, поет та філософ П. Валері стверджував, що час є конструкцією. Виходячи з цього постулату, І. Пригожин закликав брати активну участь у процесі конструювання часу, тобто «творити» час [162, с. 40]. У діалозі між математиком, фізиком, культурологом та мистецтвознавцем еволюцію мистецтва можна виразити у графічно-числовій чотиривимірній формі, розрахувавши закономірності перерозподілу часу та творчої спрямованості типів мистецької психології в контексті цілісної картини світу. Тож, полівимірність є однією із координат творчої спадщини.

Категорії полівимірності у просторі та часі використовуються і в теоретичних системах нефізичних наук, таких як соціологія, політологія, економіка та ін. Саме нефізичні науки сприяли появі концепції множинності форм простору і часу, проблемі їх співіснування, тобто полівимірності. Тож, співіснування, взаємовплив і навіть, в певній мірі злиття мистецтвознавства з іншими галузями знань є проявом цілісності всесвіту. Сутність взаємовідносин культури і мистецтва з політикою, наукою, релігією, роль цих складових в організації управління державою досліджують мислителі Конфуцій та Сократ. Під впливом ідеології Просвітництва в період модернізації формуються ідеї М. Ломоносова, О. Радищева. У ХІХ ст. цей взаємозв'язок відображається у творах М. Вольтера, П. Гольбаха, О. Конта, а також філософів і соціологів О. Тоффлера, М. Хайдеггера, М. Фуко [51, с. 351].

Тож, однією із координат творчої спадщини митців кінця ХІХ — початку ХХ ст. можна вважати полівимірність. Розвиваючись тривалий час в різних галузях, країнах, історичних періодах ідея яскраво відобразилась також в усіх науках та філософії. Філософія звертається до поняття полівимірності найчастіше, розглядаючи багатомірність світу людини, окреслюючи її понят-

тями «особистість», «індивід», «індивідуальність». Ще у 1968 р. Б. Ананьєв одним з перших розглядав феномен людини саме в цьому контексті у своїй роботі «Людина як предмет пізнання» на сторінках радянської філософської літератури [29]. Висновок вченого став революційним, враховуючи, що величезна кількість його попередників-філософів, починаючи з Р. Декарта, І. Канта, Г. Гегеля, виокремлювали тільки якусь одну структурну складову особистісного начала людини — вказує Н. Скотна [178, с. 48]. Таке відкриття у філософії стало надзвичайно важливим поштовхом для розвитку нових теорій у мистецтвознавстві. Так, при філософському підході до визначення культури та мистецтва, особистісний фактор може бути покладений в основу періодизації культурно-історичного процесу, а також стати визначальним критерієм розгляду індивідуальності митця.

Творчу спадщину митців як артефакт культури, як унікальне явище, складно виміряти у звичайних параметрах, «загнати у рамки» та стандарти математичної статистики та моделювання. Попри це твердження, сьогодні існує ряд популярних моделей загального вимірювання культур (Г. Хофстеде, Ш. Шварца: так звані «культурні синдроми» Г. Тріандіса та соціальні аксіоми М. Бонда, К. Леунга [51, с. 299]).

Якщо порівнювати творчу спадщину митців із культурою, яка розуміється цілісною системою з взаємопоєднаних змістових елементів, залишаючись відносно самостійними, то можемо зрозуміти, що кожен творчий доробок митця є і самостійним, і взаємозалежним від історії. В культурі виокремлюються два вектори вимірності при структуруванні: вертикальний та горизонтальний [194].

Вертикальний спосіб (перший варіант вимірювання) передбачає структурний поділ елементів культури за предметним змістом: культура художня, наукова, релігійна, моральна, правова. Тут критерієм поділу є особливі матеріальні чи духовні смислові цілісності, що визначають тип культурної діяльності. Для творчої спадщини митців — це може бути існування її в просторі культури.

Горизонтальний спосіб (другий варіант вимірювання) виокремлює соціальні утворення як елементи культури особистості, етносу, нації, регіону, локальних цивілізацій, людства в цілому. До цього ряду відносять культуру поколінь, різновиди молодіжних субкультур, культуру міста і села. Кожен з цих елементів є самостійною та відносно замкненою культурною цілісністю, що обов'язково містить свої суб-елементи, або — основні підрозділи вертикального зрізу культури (культура праці, релігії, науки тощо). Горизонтальний вимір творчої спадщини митців є внутрішнім зв'язком із багатовекторністю культурних впливів. На період кінця ХІХ — першої третини ХХ ст. — це західноєвропейський вплив.

Взаємне доповнення і внутрішній зв'язок вертикального і горизонтального структурування зумовлені складністю, багатовимірністю, динамічністю культури як соціального явища, як відображення цього взаємовпливу в творчій спадщині митців — полівимірністю.

Дослідження структурних моделей культури [194, с. 83] виявляє її як цілісне і багат шарове явище. Тут термін «структура» розуміється як «сукупність стійких зв'язків об'єкта, що забезпечують його цілісність і тотожність самому собі, тобто збереження основних властивостей при різних зовнішніх і внутрішніх змінах [94, с. 611].

Культура, як складне утворення, також має свою структуру. У її структурі розрізняється центр (ядро) та периферія. Центр є загальним простором культури, який включає політичну, економічну, правову, релігійну, наукову, технічну, художню культуру [194]. До периферії відносяться цінності. У системі цінностей любої національної культури ієрархічно вибудовується сталий шар первинних канонів: «смислів», «образів», «зразків». Мається на увазі, що ієрархія є пріоритетним порядком, який визначає своєрідність світовідчуття, світосприймання і світогляду, самобутність способу життя, життєвих практик і повсякденних ідеологій конкретного носія менталітету. Це і є етнокультурні архетипи або базисні елементи культури, що формують константні моделі, які й визначають особливості світогляду, характеру, художньої творчості та

історичної долі народу. В етнокультурних архетипах акумулюється колективний досвід народу. Саме такі параметри вимірювання й змальовують ціннісно-сміслову ядро музичної культури. Верхній щабель ціннісної орієнтації, безумовно, займає стильовий критерій вияву національного. Ці координати можемо визначити як полівимірні.

Проблема полівимірності як стильової координати творчої спадщини М. Тутковського, М. Шиповича та С. Дрімцова торкається розгляду їхньої діяльності у площині взаємин всіх елементів української культури з традиціями західноєвропейського романтизму із відповідними для нього домінантами.

Взагалі, строкатість всіх процесів епохи, їх дифузні проростання або комплементарні взаємини складно забарвлюють кожен культурний феномен. Їх полівимірність торкається багатьох аспектів розгляду, наприклад, «онтологічно значущою є романтична двосвітність у взаємодії з позитивістичним соціоцентризмом» [95, с. 338].

Дослідниця Людмила Петрухіна зазначає, що полівимірність художнього світу взагалі є іманентною ознакою світобачення і світовідчуття романтиків, яка проявляється саме як одна із найтиповіших рис романтичної поезики, слугуючи меті відбиття і втілення романтичної картини світу. Науковець категорично наполягає: «Навмисне не вживаю у контексті дослідження терміна “двоїстість”, яким позначається амбівалентність чи роздвоєність властивого романтикам навколишнього світу. Здається, що точнішим є оперувати *поняттям полівимірності*. У творах романтичної літератури докільця розпадається на безліч моделей, кожна з яких є формантом загального полівимірного, калейдоскопічного у своїй суті художнього світу» (курсив мій. — О. Г.) [156, с. 43].

Поняття «полівимірності» як стильової координати творчої спадщини модерністського орієнтиру вивчає Ольга Кричинська на прикладі фортепіанної сюїти першої третини ХХ ст. Вона наголошує на полівимірності цілісної системи модернізму, як ключа до розуміння явища, якому іманентно власти-



ве: «Співіснування елементів різноспрямованих мистецьких явищ (неокласицизму та імпресіонізму, експресіонізму та урбанізму, певних неакадемічних тенденцій) в межах одного художнього твору, а також невтомний індивідуальний стильовий пошук стають знаковими рисами творчого процесу митця-модерніста. Модернізм постає не лише у вигляді часових меж зазначеного мистецького періоду, але і як провідна культурна парадигма часу змін, цілісна художня система, що пронизує усі види мистецтва в їхньому полінаціональному, полікультурному та полістильовому різноманітті. Саме стильова багатовекторність стає ключовим маркером доби модернізму. Тож, з одного боку, фортепіанна сюїта зберігає «пам'ять» жанру, а з іншого — стильовий чинник стає рушієм її модернізації» [114, с. 7].

Така часова відстань у сприйнятті зовнішніх західноєвропейських впливів романтичної традиції характерна для творчих надбань М. Тутковського, М. Шиповича та С. Дрімцова. Тут опосередкованість сприйняття українськими митцями романтизму перетинається із художнім дискурсом модернізму нового часу.

Двоїстий напрям виміру площини «романтизм-модернізм» набуває статусу «полівиміру» з урахуванням кута розгляду Т. Гуменюк [76] та Я. Поліщука [158]. Розглядаючи український національно-культурний вимір модернізму у літературі та культурології, дослідники слушно пристосовують вислів «*commencement de siècle*» («початок століття» — з французької) до особливої ситуації початку ХХ ст. в українській культурі. Вдамося до однієї, але методологічно важливої та досить розлогої цитати Тетяни Гуменюк: «За своїм сенсом ця дефініція утверджує нове, «початок» як нове. Передбачає вона й антиномію до дефініції «*fin de siècle*» (кінець століття), хоча протиставлення кінця ХІХ і початку ХХ ст. відносно і навряд чи є антитезою. Сенс міфологічного *fin de siècle* як синоніму декадансу, багатозначний і, радше, є символом глибокого зсуву культури, перехідності, переоцінки цінностей, ніж виявом занепаду і присмерку. Крім того, якщо у Франції, де виник цей термін, процес новочасних перетворень пов'язаний із завершенням ХІХ ст., отже, і міф

співвідноситься з кінцем віку, то в інших країнах — Німеччині, Великобританії, Австро-Угорщині, Росії — загалом із початком ХХ ст. В умовах України «*fin de siècle*», на думку Я. Поліщука, перетворився на «*commencement de siècle*». Головні ознаки цього перетворення полягають у тому, що український модернізм трансформувалася поширені настрої кінця віку (утома, безсилля, відчай), що не вельми прищепилися на наших теренах, у бадьоро-оптимістичні мотиви, співзвучні початку нового століття і станові культурної емансипації українства, романтики культурної інституалізації нації. Справді, сугестія нігілізму, практично, не торкнулася української художньої культури, пафос розбудови національної культури не згасає під апокаліптичним диханням «*fin de siècle*». Без сумніву, можемо окреслити й інші аспекти цієї проблеми. По-перше, акцент, покладений на початок ХХ ст. як на нетривалий період чи навіть самостійний період, надає структурної сутності узагальнюючому і досить розмитому, хоча й детермінованому хронологічними рамками, визначенню «кінець ХІХ — початок ХХ ст.». По-друге, нововведене поняття визначає певну систему художніх цінностей, стильових засобів і настанов, формуючи погляд на модернізм як на естетичну концепцію і напрям. Справді, тривалий час модернізм саме так і сприймався. Однак останнім часом, з утвердженням модернізму не лише у працях з історії літератури й мистецтва, а й у дослідженнях з історії, більш прийнятою є концепція «модерністична свідомість», що визначає характер цілої епохи — від перетину ХІХ і ХХ ст. до останньої третини ХХ ст., коли вступає у свої права постмодерністичний час. Якщо застосувати цю широку формулу до українства, то для позначення початку ХХ ст. вона може функціонувати як «свідомість новочасності», а «*commencement de siècle*» — як узагальнена назва явищ тогочасної української культури» [76, с. 55 ].

Певне різнобарв'я стильових виявів призводить до ідей щодо того, що модерн переріс межі власне стилю. Т. Гуменюк [76, с. 57], В. Власов [57, с. 332] вважають, що по своїй суті модерн — це не стільки стиль, скільки період розвитку європейського мистецтва на межі ХІХ–ХХ ст. У музиці стиль

модерн не мав настільки ж очевидних проявів, як наведено вище, музичний модерн не виявив стільки течій та напрямів, що піддавалися б стрункій систематизації.

Вплив духу і образності модерну на естетику музичної творчості, на деякі іманентні музичні закономірності стильових виявів представлено у висновках дослідників (І. Нікітіна [145, с. 450–451], М. Ржевська [166, с. 127–204]). Приміром, модернізм стає умовою приналежності до якого вважають своєрідне світобачення і світосприйняття, «свідомість новочасності» за Т. Гуменюк [76, с. 55], орієнтований на досягнення нової якості у мистецтві, але при цьому не заперечує, а узагальнює досвід усього попереднього художнього розвитку. Розвиваючись паралельно першій хвилі авангарду, який заперечує та нищить традиції, модернізм є результатом творчого переосмислення всієї історії європейського мистецтва.

Дослідниця Ірина Коханик, досліджуючи примхливі стильові ландшафти сучасної української музики [112, с. 88], відштовхується від цікавого спостереження явища культурно-часової поліпросторовості, наданого у праці Лариси Кириліної: «В культурі Нового часу великі історичні “зали” — Бароко, Класицизм, Романтизм, шикуються в єдину анфіладу. Між ними немає непроникних перешкод. Тому ідеї, люди і предмети можуть вільно переміщатися з одного простору і часу в інше, іноді зовсім не зауважуючи, що межа пересічена, а іноді — розуміючи це, але не бажаючи змінити свою внутрішню природу і зрадити цінності своєї “рідної” епохи» [98, с. 18]. Усі ці слова можна віднести і до творчої спадщини невідомих митців.

Стильові координати творчої спадщини митців як полівимірні відображають дві протилежні тенденції. Перша тенденція конструктивна і вона менш характерна для творчих принципів М. Тутковського, М. Шиповича та С. Дрімцова, коли існує стале «підпорядкування всіх елементів композиції якомусь одному, формотворчому началу» [57, с. 338]. Друга тенденція найбільш характерна для їх творчої спадщини і пов'язана із розширенням внутрішнього простору музичного твору, з певною рихлістю, розмитістю формо-

творчого параметру. Саме тому циклічність, жанр сюїти та сюїтний принцип мислення характерний для стилю українського модернізму.

Природа модернізму знаходилася у стані пошуку. Подібний підхід здійснено у дослідженні О. Кричинської з проблеми стильових орієнтирів розвитку фортепіанної сюїти першої третини ХХ ст., доводить наступне: «сюїта, як один із найдавніших інструментальних жанрів, інтерес до якого не зникав протягом декількох століть, в першій третині ХХ ст. якнайкраще продемонструвала розбурханість культурної ситуації та демонтаж усталених світоглядних позицій, змін у розумінні естетичного ідеалу, власне, стала одним із музичних жанрових втілень перехідного періоду. Співіснування елементів різноспрямованих мистецьких явищ (неокласицизму та імпресіонізму, експресіонізму та урбанізму, певних неакадемічних тенденцій) в межах одного художнього твору, а також невтомний індивідуальний стильовий пошук стають знаковими рисами творчого процесу митця-модерніста» [114, с. 7].

Проблема полівимірності як одна із стильових координат творчої спадщини М. Тутковського, М. Шиповича та С. Дрімцова актуалізується в двох ракурсах. Першим ракурсом вважаємо зіставлення із творчістю М. Лисенка творчої спадщини на сьогодні маловідомих композиторів. Другий ракурс — стильовий, художній дискурс — романтизм лисенківського типу та модерна компонента у творчості М. Тутковського, М. Шиповича та С. Дрімцова. Дослідження стильових координат творчої спадщини митців розкриває межовість соціокультурної характеристики української музичної культури (за В. Греченком та К. Кислюком), що і складає основу полівимірності різних рівнів — від знаходження в своїй культурній традиції та зовнішніх культур до авторського втілення традицій цих культурних надбань у творчій спадщині зазначених митців. Творча спадщина українських митців цього періоду, зокрема, М. Тутковського, М. Шиповича та С. Дрімцова може систематизуватися у ракурсі спільних стильових координат романтизму, що йдуть від М. Лисенка та вже зародження нового стилю модернізму. Безліч різноякісних елементів культури потрапляють до осмислення стильових координат твор-

чої спадщини митців зазначеного періоду. Це багатовекторність культурно-мистецьких впливів західноєвропейського та російського компонент, що відобразилися на музичній мові — романтизм, модернізм, але вже через призму традицій національної культури, внаслідок чого це виявлялося як синтетичне, полівимірне дійство, приміром, у музичній формі і мові.

### **Висновки до Розділу 1**

На основі аналізу сучасних наукових джерел окреслено стильові координати української музичної культури кінця XIX — першої третини XX ст. та їх вплив на полівимірність творчої спадщини митців.

Методологією дослідження стильових координат української музичної культури кінця XIX — першої третини XX ст. зазначено межовість української культури як багатовекторності культурних впливів, багатоконфесійності, багатоетнічності та багатоукладності (В. Греченко і К. Кислюк).

Багатовекторність культурних впливів віддзеркалено на творчості митців зазначеного періоду. Засвоєння цих впливів відбувалося із запізненням і не прямим способом, а через національні традиції, що привносило нові барви до відомих форм і жанрів. Оскільки основними цінностями в європейській традиції XIX ст. були романтичні, а початок XX ст. був ознаменований модерністичними пошуками, то й українська культура охарактеризована стильовим дискурсом романтизму та модернізму, що отримало назву — стильові координати.

Тож, стильовими координатами української музичної культури кінця XIX — першої третини XX ст. визначено її полівимірність, яка характеризується багатовекторністю культурних впливів, стильовим дискурсом романтизму та модернізму, домінуванням і впливом творчості М. Лисенка.

Уточнено, що багатогранна діяльність та різножанровий творчий доробок Миколи Лисенка позначилися на творчості його сучасників і послідовників. Відбулася стильова адаптація і стильова генерація (С. Тишко, Л. Корній),

що й стало характерною культурно-мистецьких змін перетину ХІХ — ХХ ст. з активізацією експериментів митців у засобах виразності.

Українська музична культура спирається на уже закріплені часом європейські здобутки та на пропоновані російські зразки товариств в культурі і освіті. На освіту в Україні був відчутний вплив європейських і російських шкіл, у різних регіонах домінування було різним.

Термін «полівимірність» є універсальним. Він використаний у різних галузях науки, філософії, культури, мистецтва та суспільних процесах (Р. Інглгарт, Г. Тріандіс, Ш. Шварц, Ф. Шміт) і характеризує різні категорії та процеси: простір і час; просторові координати, «багатовимірний простір» (Евклід); духовно-часові простори (Ф. Шміт) тощо.

Полівимірність диференційована як складна система координат, що залучає розгляд творчої спадщини митців у проекції багатогранної діяльності та стилєвих і стилістичних особливостей творів.

Узагальнено популярні моделі загального вимірювання культур Г. Хофстеде, Ш. Шварца; «культурні синдроми» Г. Тріандіса та соціальні аксіоми М. Бонда, К. Леунга. Розглянуто вертикальний та горизонтальний вектори вимірювання культури та спроба їх застосування для творчої спадщини митців: в просторі культури і під багатовекторним впливом культурних традицій.

Творча спадщина митців розглянута як складова культури з центром (загальний простір культури) та периферією (цінності — система елементів культури). В цінностях-архетипах акумульовано колективний досвід народу. Ці координати — центр і периферія — визначені як полівимірні.

Полівимірність художнього світу митців відображена в їх творчій спадщині через найтипівіші риси романтизму і модернізму; полінаціональне, полікультурне та полістильове різноманіття (О. Кричинська, Л. Петрухіна). Двоїстий напрям виміру площини «романтизм-модернізм» набув статусу «полівиміру» (Т. Гуменюк, Я. Поліщук).

Таким чином, аналіз стильових координат української музичної культури кінця XIX — першої третини XX ст. органічно входить у дискурс сучасного мистецтвознавства і на основі методології вивчення історії української культури виявляє сутність та історичний шлях розвитку творчої спадщини митців, включаючи маловідомих, за архівними матеріалами.

## РОЗДІЛ 2

### РОЗДІЛ 2. ПОЛВИМІРНІСТЬ СПАДЩИНИ МИКОЛИ ТУТКОВСЬКОГО У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДОБИ

Кінець XIX — перша третина XX ст. в історії музичної культури України був насичений інтенсивними суспільно-історичними подіями, які вплинули на формування загальної моделі національної української культури, зокрема, продемонструвавши дві основоположні тенденції: залежність від зовнішніх впливів і самостійну потужну національну фольклорну спрямованість.

Комплекс культуротворчих тенденцій того часу був складним і суперечливим. Певною мірою він зумовлений специфікою розвитку європейського мистецтва, зокрема музики, забезпечуючи тим українській музиці входження до загальноєвропейського контексту. З іншого боку, в різноспрямованому музично-культурному русі України домінував романтизм і модернізм, збагачений фольклорними рисами.

Тенденції стилеутворення зазначеного періоду в історичному, індивідуальному, національному та жанровому аспектах всебічно характеризують музично-культурні процеси кінця XIX — першої третини XX ст. в Україні.

Важливо в цьому контексті окреслити роль митців як носіїв національної культури в період її становлення. Для ґрунтовного висвітлення особливостей рубіжного періоду в музичній культурі України необхідно розглядати його не тільки на прикладі творчості відомих митців. Для формування цілісної картини важливо врахувати також роль у культуротворчому процесі маловідомих, забутих діячів.

У сучасному мистецтвознавстві часто недооцінюють внесок деяких митців (наприклад С. Дрімцова, М. Тутковського, М. Шиповича й ін.) у формуванні національного культурного простору. Це зумовлено, зокрема, відсутністю або недостатнім обсягом відомостей про їхній творчий доробок: твори цих композиторів не були перевидані й стали бібліографічною рідкістю або



ж їх зовсім не видавали, і вони зберігаються сьогодні в архівних фондах у вигляді рукописів і є малодоступними.

Проте, творчість згаданих вище митців репрезентує стан української музичної культури рубіжного періоду ХХ ст. та демонструє відсутність кордонів та консервативності в індивідуальному стилі митців, відбиває їх прагнення до творчих експериментів. Наявність виразних рис модернізму у композиторській спадщині митців свідчить про те, що українська культура не могла існувати поза світовим контекстом. Це підтверджує тенденцію «руху назовні» та відкритості в українській музичній культурі кінця ХІХ — початку ХХ ст.

Традиційно пошуки нового стилю відобразилися в камерних творах композиторів, а також у симфонічній та оперній творчості митців. Провідні стильові тенденції у творчій спадщині маловідомих українських композиторів є одним із показників специфіки формування національної музичної культури означеного періоду.

## **2.1. Музично-педагогічна та просвітницька діяльність М. Тутковського в аспекті культурно-національної розбудови**

Творча спадщина Миколи Тутковського (1857–1931) є одним із тих добробків, що з'явилися в українській культурі кінця ХІХ — першої третини ХХ ст. Вірною констатацією появи цілої плеяди діячів того часу є вираз Я. Горака [63, с. 108] про новий тип митця-універсала з величезною працездатністю і енциклопедичними знаннями, багатством інтересів у різних сферах мистецтва і науки, що підтверджує діяльність М. Тутковського як громадського діяча, композитора і викладача (Додаток Б, фото 1).

Ім'я видатного та авторитетного митця М. Тутковського згадується на сторінках відомих енциклопедичних видань (Брокгауза й Ефрона [189, с. 794], Н. Римана [54, с. 1291]) у минулому столітті, а також Українського радянського енциклопедичного словника 1968 року та бібліографічного довідника «Мистецтво України» 1997 року, які містять обмежену інформацію

про митця. Відомі замітки про сольні виступи композитора М. Тутковського його племінниці В. Шпилевич та колег.

На думку його сучасника, заслуженого професора Київської консерваторії Г. Беклемішева, Микола Тутковський «являв собою одну з найбільших величин у галузі музичної культури України. Чудовий композитор, піаніст, теоретик, педагог, залишив після себе масу цінних праць; чесний, натхненний борець на музичному фронті, Микола Аполлонович, безсумнівно, посідає солідне місце в історії музичної культури України» [22, с. 3].

В автобіографії, написаній 1930 року, Микола Тутковський зазначав: «Народився 5 лютого 1857 року в місті Липовці Київської губернії. Загальну освіту здобув у Київській гімназії, яку закінчив 1876 року. Під час перебування в гімназії я вчився музиці, до якої із самого раннього дитинства у мене був сильний потяг» [18, с. 1].

Починаючи з 1975 року, деякі факти життя композитора деталізує племінниця митця, співробітниця Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, В. Шпилевич. Вона повідомляє в бібліографічній довідці Тутковського, що він «був старшим сином у родині, а батько його був мировим суддею. Улюбленою грою Миколи Аполлоновича в дитинстві була організація оркестру: він змушував брата, сестру та сусідських дітей зображати музикантів з різними музичними іграшками, а сам був диригентом» [21, с. 1].

З того ж джерела відомо, що після закінчення гімназії М. Тутковський продовжив навчання в Київському університеті, й одночасно — Київському музичному училищі Російського музичного товариства, де займався під керівництвом В. Пухальського (фортепіано) і А. Казбирюка (музично-теоретичні предмети). Але університет довелося залишити, оскільки заняття музикою забирали багато часу. Микола Тутковський блискуче склав вступний іспит до Петербурзької консерваторії на екстернатну форму навчання. Екзаменаційна комісія надіслала до Києва професорові В. Пухальському вітальну телеграму, про що в Центральному державному архіві-музею літератури і мистецтва в

Києві збереглася вирізка з газети «Новини — біржова газета». У № 114 від 3 травня 1881 року, у рубриці «Театр і музика» вказано (мовою оригіналу): «...студент Киевского университета Тутковский, окончивший образование в Киевском музыкальном училище Русского музыкального общества, привел экзаменационную комиссию в восторг своей блестящей артистической игрой. Как мы слышали, члены экзаменационной комиссии предложили послать поздравительную телеграмму директору училища Пухальскому, бывшему воспитаннику С.-Петербургской консерватории» [20, с. 3].

Стосунки вчителя та учня пройшли випробування часом протягом всього життя. Про щирість відносин В. Пухальського та М. Тутковського свідчить лист, надісланий Володимирі В'ячеславовичу Пухальському щодо побутових справ і підписаний «Искренне преданный Н. Тутковский» (від 04.02.1924) [6, арк. 1].

Отримавши диплом вільного художника, М. Тутковський повернувся до Києва. Його запросили до Київського музичного училища викладачем, де він пропрацював протягом 10 років, водночас беручи участь як піаніст у симфонічних і камерних концертах Російського музичного товариства та в інших заходах. Нарешті, 1893 року, М. Тутковський втілював давню мрію і відкрив власну музичну школу. Вона проіснувала 37 років; за цей час у її стінах виховано чимало музичних діячів, які працювали педагогами й піаністами в різних містах України і світу.

Творчі та навчальні принципи школи заслуговують на окрему увагу. За свідченням М. Тутковського, вона була найстарішою з усіх київських приватних музичних шкіл. «Програма школи цілком відповідала програмам консерваторій, і багато учнів після закінчення курсу школи, як екстерни витримали випускні випробування при Ленінградській і Київській консерваторіях та були удостоєні відповідних дипломів. В основу педагогічної діяльності школи із самого її виникнення було покладено принцип єдності методу навчання, таким чином школу представляла група осіб, об'єднаних одними й тими самими принципами, що послідовно переходили від викладачів до учнів та

об'єднували все більшу й більшу групу людей, які сповідували однакові музичні переконання, а не були випадковим зібранням під одним дахом викладачів різних напрямів» [17, с. 1].

Викладачами гри на фортепіано з початку існування школи були М. Тутковський і його дружина Л. Паращенко-Тутковська (Додаток Б, фото 2). Поступово персонал викладачів поповнився випускниками школи. Усі вони невдовзі були студентами Петербурзької консерваторії: А. Канєвцов, Л. Грудзинський, О. Дьякова, Цехновська, Кальєвич-Кліппель, Дивильковська-Боне, Вількомірська-Королік, Бобрецька-Савицька, Людеккан, Воскресенська, Тарковський<sup>1</sup>. Викладацький склад школи укріплювався такими відомими в Києві музикантами, як В. Пухальський, М. Лисенко, С. Короткевич.

Музично-теоретичні дисципліни в школі викладав М. Тутковський та його учні: А. Канєвцов і Л. Грудзинський. Викладання інших предметів було доручено фахівцям з кожної дисципліни: класи вокалу очолили М. Нолле, Є. Ряднов, Р. Фюрер, О. Сантогано-Горчакова, М. Бочаров, Д. Бруно-Вібер, О. Ферреті-Фрага, Г. Гандольфі, Г. Сюннерберг, Д. Вайнштейн і С. Енгель-Крон. Класи скрипки вели К. П'ятигорович, А. Берглер, П. Коханський, С. Каспін і Д. Бертъє. Віолончельні класи вели Я. Шебелик і М. Шквор.

Викладачі школи у свій час були випускниками різних закладів Європи. Наприклад, чеський віолончеліст Я. Шебелик закінчив Празьку консерваторію, працював у Відні, пізніше став професором Варшавської консерваторії. Свого часу учнем Г. Вігана в Празькій консерваторії був інший викладач віолончелі — М. Шквор. Викладач скрипки Д. Бертъє закінчив Варшавський музичний інститут (клас С. Барцевича), а згодом — Петербурзьку консерваторію (клас Л. Ауера). Викладачі вокалу школи М. Тутковського також здобули музичну освіту в європейських закладах. Італійський оперний співак Г. Гандольфі був учнем Неаполітанської консерваторії (клас Ф. Скафатті, Дж. Мічеллі), О. Сантогано-Горчакова була ученицею А. Едлічки (Празька

<sup>1</sup> Імена деяких викладачів, на жаль, в архівних документах не вказані.

консерваторія) і пізніше професійному співу навчалась в Італії. М. Нолле навчався в Петербурзькій консерваторії (клас С. Габеля). Названі викладачі дотримувалися високих професійних традицій європейських навчальних закладів, працюючи у Миколи Аполлоновича.

Музична школа М. Тутковського періодично влаштовувала публічні учнівські вечори і камерні збори. На них були присутні вихованці, які з успіхом працювали на різних оперних сценах Європи: С. Менцер-Друзякіна, О. Бікшемська, П. Махніцький, М. Баратова, М. Янса, Є. Сандуці, М. Донець, Є. Азерська, М. Глинський, О. Мирович (Любанська), С. Румшинський, К. Янішевська й ін.

Музично-педагогічні праці, написані викладачами школи Л. Грудзинським, К. Регаме, О. Канєвцовим, К. П'ятигоровичем і М. Тутковським, були надруковані фірмою Л. Ідзіковського в Києві [152, с. 1].

У Центральному державному історичному архіві України знаходиться довідка фінінспектора про те, що в школі «значилося 65 учнів, з них 16 безкоштовні» [17, с. 2]. Підтвердженням цього є спогади одного з учнів школи М. Тутковського, заслуженого артиста республіки Михайла Донця: «...1902, 1903 та 1904 року я був учнем приватної музичної школи Миколи Аполлоновича Тутковського, яку закінчив лише за допомогою Миколи Аполлоновича. Не маючи змоги платити за своє навчання, я <...> був прийнятий до складу його школи зовсім безплатно. Протягом мого трирічного навчання я був свідком, що випадок безоплатного навчання в школі Тутковського зі мною не єдиний, що є ціла низка бідних учнів, які за допомогою Миколи Аполлоновича здобувають музичну освіту по різних класах також безоплатно» [22, с. 2]. З цього можна зробити висновок, що М. Тутковський насамперед дбав про виховання нової генерації музикантів, а не про свій матеріальний статок.

До 25-річчя творчої діяльності М. Тутковського в залі купецького зібрання відбувся благодійний концерт композитора. До цієї дати в пресі було розміщено багато статей, присвячених ювіляру. Періодичні видання «Русская музыкальная газета» (Петербург), «Музыкальный труженик» (Москва), «Те-

атр и искусство» (Петербург), «Киевская речь», «Киевлянин» присвятили «відомому композитору, піаністу і педагогу» М. Тутковському статті, в яких підкреслювали його педагогічний досвід, величезну громадську діяльність, прагнення розвивати музичне мистецтво. Величезна кількість вітальних листівок та телеграм від учнів, що навчалися та закінчили школу М. Тутковського, від викладачів школи М. Лисенка, школи Іконнікова, товариства сприяння початковій освіті, Житомирського відділення ІРМО, Харківських оперних артистів, родини відомого музичного критика Чечотта, виконавців Падаревського з Швейцарії, Барценича з Варшави, Сигарда з Лондона, Черніховського з Баку, Сербулова з Кишинева, Бочарова з Москви, Блюменфельда, Ніколаєва з Петербурга та інших свідчать про велику повагу до митця. Благодійний концерт отримав схвальні відгуки в періодичних виданнях «Київський голос», «Киевская речь», «Киевский театрал», газеті «Dziennik Kijowski» (польською мовою) [4].

Як свідомий громадянин, М. Тутковський брав активну участь у соціально-культурних заходах. М. Лисенко залучив його до участі в роботі Київського літературно-артистичного товариства. Член Правління цього товариства Микола Аполлонович провадив просвітницьку діяльність з музичних питань, а також надавав фахову допомогу Товариству сприяння початкової освіти. З 1907 до 1910 року на запрошення міського управління, М. Тутковський влаштовував симфонічні концерти в оперному театрі, запрошуючи для цього найкращих іноземних диригентів. Митець мав звання Героя Праці і був членом секції науковців при спілці «Работпрос».

Громадську діяльність брата підтримував Павло Тутковський, який був академіком Української академії наук, засновником геологічної наукової школи в Україні. Його ім'я добре відоме й сьогодні, на відміну від особистості малознаного композитора Миколи Тутковського.

Архівні документи, що зберігаються в Центральному державному історичному архіві України підтверджують той факт, що обидва брати були активними членами Київського літературно-артистичного товариства (КЛІАТ).

В архівній установі зберігається відповідний документ (мовою оригіналу): «Список почетных членов правления, почетных членов, действительных, со-ревнователей и членов посетителей Киевского Литературно-Артистического общества» (рос.), виданий 01.07.1904 року [25, с. 157]. У цій брошурі на 22-х сторінках детально зазначено імена, професії та домашні адреси членів товариства (Додаток Б, фото 3, 4). Щодо братів Тутковських вказано: «Тутковській Николай Аполлонович, музык., Александр., № 47. Тутковській Павел Аполлонович, литер. (Учр. Об-ва)».

Членами правління Київського літературно-артистичного товариства 1904 року були: Ольга Петрівна Косач (літератор), Микола Віталійович Лисенко (музикант), Єлизавета Іванівна Мусатова-Кульженко (артистка, співачка). Серед почесних членів зазначені І. Айвазовський (художник), В. Антонович (професор історії), В. Васнецов (професор живопису), М. Єрмолова (драматична артистка імператорських театрів), Л. Косач (літератор), М. Кропивницький (драматург), Ц. Кюї (композитор), О. Пешков (справжнє прізвище М. Горького, літератор), В. Пухальський (вільний художник), М. Римський-Корсаков (композитор), А. Чехов (літератор) та багато інших відомих митців. Численні документи зі штампом начальника Київського губернського жандармського управління, у яких міститься інформація про роботу КЛАТу, свідчить про те, що діяльність товариства відбувалася під пильним контролем з боку влади.

М. Тутковський викладав у своїй школі та займався композиторською діяльністю з 1910 р. протягом десяти років. Надалі викладав фортепіано та музично-теоретичні дисципліни в Київській консерваторії та Державному музичному технікумі (до 1929 року) Після погіршення здоров'я музикант залишив роботу в консерваторії, а пізніше, у жовтні 1930 р. закрив свою музичну школу, а у березні 1931 р. композитора не стало. Поховали митця на Байковому кладовищі в Києві.

На смерть М. Тутковського в 1931 році В. Пухальський склав великий за обсягом вірш, в якому з болем та жалем відкрив свої почуття до друга, композитора, громадського діяча:

Он был мой друг и ученик, он в тонкости идей проник;  
И не было труда с ним сжиться, чтоб чувством, мыслями делиться.  
Как деятель всегда был честен и прямою всем известен;  
Лгунов он не любил, ни лести, держася только своей чести.  
<...> А в музыке, идя вперед, он выносил её в народ [5].

Композиторська діяльність М. Тутковського була дуже різноманітною. З музичного доробку майстра найбільш відомими є твори крупної форми (опера «Буйний вітер», симфонія фа-мінор, увертюра). Крім того, є нечисленні згадки про виконання у Києві його оркестрових «Pensée élegiaque» («Елегійна думка») та «Vaschanale bohémienne» («Вакханалія богеми»). Вкажемо на наявність інструментальних та вокальних музичних творів для фортепіано, скрипки, віолончелі, 17 романсів, хори. Частина їх була видана видавництвами П. Юргенсона (в Москві) та Л. Ідзіковського (в Києві). З музично-педагогічного доробку відомими є підручник з гармонії (1905 р.), збірка фортепіанних етюдів і нарис історії пластичного мистецтва. Відомо, що музичні твори М. Тутковського отримали високу оцінку Б. Лятошинського.

У 1930-х у Лаврському заповіднику міста Київ було відкрито Музей діячів науки та мистецтва в Україні. До цього закладу дружина композитора М. Тутковського передала велику кількість документів. Крім того, музей поповнився матеріалами про музичну школу М. Тутковського: фотографіями, афішами з вечорів школи, концертів з творів митця, зокрема з нагоди 25-річчя його музичної діяльності. На жаль, музей проіснував недовго, і матеріали зникли [21, с. 5].

Але пізніше особистий архів, що залишився після смерті дружини М. Тутковського, був переданий до ЦДАМЛМ (на той час — Музей літератури і мистецтва) у місті Києві. Із надрукованих нот до архіву музею передано: оперу «Буйний вітер», 14 романсів на слова О. Толстого, О. Пушкіна,



О. Апухтіна, О. Жемчужникова, М. Тутковського й ін. Також до архіву музею передані рукописи творів, що написані переважно в останні роки життя композитора: 9 мініатюр і збірку фортепіанних етюдів у вигляді п'єс різних стилів. Деякі з його нот знаходяться в музичному відділі бібліотеки Академії наук (Київ). В музичному фонді НБУ ім. Вернадського зберігаються переважно вокальні твори М. Тутковського. Це романс «В саду» на сл. Н. Глекке, «В уютном уголке сидели мы вдвоем» та «О, будь моей звездой» на сл. О. Апухтіна, романс «Люблю тебя» та «От мрака к свету» на сл. М. Тутковського (рос, нім. та фр. мовою), «Розы» на сл. А. Сантогано-Горчакової, «Не умолкай» на сл. К. Тетмаєра, елегія «Забытая могила» на сл. О. Пушкіна, пісня «Кабы знала я, кабы ведала» на сл. О. Толстого, а також «Руководство к изучению гармонии» М. Тутковського (1905).

У фондах Інституту Рукопису НБУВ є невеликий за обсягом особовий фонд композитора № 218, що містить 11 одиниць зібрання. В фонді збереглися фотографії М. Тутковського, бібліографічні матеріали, документи службової та громадської діяльності, музичні твори та музикознавчі праці композитора.

Три музикознавчі праці М. Тутковського присвячені музиці М. Глінки, нарисам життя та творчості композитора М. Римського-Корсакова та огляду музичних форм. Ці документи не містять дати, але скоріше належать періоду кінця ХІХ ст., коли композитор особливо захоплювався педагогічною діяльністю, викладаючи у створеній ним музичній школі.

Серед музичних творів композитора, що зберігаються у фондах ІР НБУВ найбільш значущими і популярними наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. є симфонічні твори: 5-й симфонічний концерт (1908–1910), симфонія F-moll, Valse melancoligve для оркестра (інший варіант для віолончелі з фортепіано) (1902), Vascchanale Volemienne (циганська вакханалія), Pensee elegiaque («Размышление»), Chant sans paroles («Пісня без слів») для віолончелі з оркестром. Також мала неабияку популярність опера в 4-х діях та 5-и картинах «Буйний вітер». Зберіглася чимала кількість творів для фортепіано:

Elan passione (Страсний порив) (1916), Вальс (кін. XIX ст.), Галоп (1876), Impromptu (Імпровізація для фортепіано) (1917), Legende для фортепіано (1919), Poeme lyrique (Лірична поема), Romance для скрипки і фортепіано (1916) та етюдів для фортепіано: Etude (1925), Etude Frille, Intermezzo-etude (1916), Deux etudes № 1 та № 2 octaves, Etude Chromatisme, Etude (quasi gavotte).

В іншому, Комплексному фонді № 1 «Літературні матеріали» (зібрання літературних творів і документів початку XII — XX ст.) зберігся також камерно-вокальний доробок композитора: «Вакхическая песня» сл. О. Пушкіна для хору з оркестром, та інший варіант — в супроводі фортепіано (поч. XX ст.), романс «Степь» на сл. Нікітіна для хору з фортепіано, романс «Когда я стану умирать» на сл. М. Лермонтова для голосу і фортепіано, «Примирение» на сл. М. Тутковського для мішаного хору чи квартету у супроводі фортепіано (присвячена сину А. М. Тутковському), дует для жіночих голосів у супроводі фортепіано «Красавица» на сл. О. Пушкіна, а також для сопрано і тенора (1894), вокальний квартет «На склоне дней» в супроводі фортепіано (поч. XX ст.) та «Молитва» для триголосного хору на сл. М. Лермонтова. Бібліографічні матеріали охоплюють період 1881–1906 рр. та містять програми концертів, телеграми, листи, вітальні адреси від музичних училищ м. Києва, вирізками газет про музичну діяльність композитора. Підтвердженням активної педагогічної та громадської діяльності композитора є документи, пов'язані з улаштуванням концертів камерної музики, фінансові та річні звіти про роботу музичної школи М. Тутковського і екзаменаційні списки школи [1].

Матеріали, що стосуються роботи М. Тутковського в Київському літературно-артистичному товаристві, зберігаються в Центральному державному історичному архіві. Ці документи зберігаються на фотоплівках.

Єдиний твір М. Тутковського, який виконувався в радянські часи і був записаний на плівку, зберігається в Центральному державному кіно-, фото-, фоно-архіві України ім. Г. С. Пшеничного. Симфонія фа-мінор у виконанні Заслуженого симфонічного оркестру Держтелерадіо УРСР під керівництвом

диригента Ю. П. Никоненка була записана 1990 року (Додаток Б, фото 5).  
Партитура симфонії зберігається в ІР НБУВ (Ф. №1) (Додаток Б, фото 6-7).

Композитор був блискучим піаністом. Тому, окрім симфонічних творів, у доробку М. Тутковського було багато фортепіанної музики: баркароли, гавоти, полонези, елегії, експромти, мазурки, вальси й інші ліричні твори. Хронологічні межі цієї жанрової гілки його композиторської спадщини окреслюють 1890–1930 роками. Дружина М. Тутковського в музичному середовищі Києва також мала репутацію віртуозної виконавиці і поділяла захоплення чоловіка викладацькою діяльністю у власній музичній школі.

На обкладинці деяких творів рукою композитора написані віршовані присвяти дружині Людмилі Паращенко (Додаток Б, фото 8). Процитуюмо мовою оригіналу присвяту до твору «Polacca de mignon» op. 10:

«Нужна здесь звука красота,  
Бравура, шик и много силы,  
Октав и терций быстрота —  
Все это есть в игре Людмилы» [14, с. 22].

На творі під назвою «Barcarolle» є напис: «Дорогой, многоуважаемой Л. С. Паращенко на добрую память от автора» 18.11.03 [14, с. 31] (Додаток Б, фото 9). М. Тутковський у «Gavotte» op. 5 звертається до виконавців з такими побажаннями: «Играйте бойко мой гавот, чтоб Вас не выругал Чечотт» (рос.) [14, с. 35] (Додаток Б, фото 10). Як відомо, видатний музичний критик, композитор, педагог В. Чечотт вважався «музичним літописцем» Києва. Найбільший інтерес для музикознавців з творчої спадщини критика представляють близько тисячі музично-критичних статей, написаних у «київський період» його творчості (1885–1907 рр.) і присвячених концертному життю Києва. Тому М. Тутковському була не байдужа думка саме В. Чечотта про власні твори.

Інший твір композитора «Masourka a la Chopin» op. 3 № 2 містить такий припис-присвяту Анетті Полінковській (Додаток Б, фото 11):

В своей игре всегда пленяй

Изяществом и силой чувства

И для толпы не изменяй

Принципам чистого искусства [15, с. 5].

Ці твори («Barcarolle» op. 20, «Masourka a la Chopin» op. 3, «Polacca de mignon» op. 10, «Gavotte» op. 5 та ін.), були надруковані у видавництві Л. Ідзіковського. На обкладинці над назвою твору є особливий надпис: «A Mademoiselle Ludmila Parasthenko». Усі названі (у присвяченнях) особи були високопрофесійними виконавицями, і це підтверджує високий рівень фортепіанних творів М. Тутковського.

Тяжіння М. Тутковського до традицій європейського романтизму яскраво відображено у «Valse a la Strauss» op. 42, «Souvenir de Vienne» (Valse de concert) op. 24, «Valse-caprice» A-dur op. 49, «Masourka a la Chopin» op. 3.

В образах та загальному дусі романтичних творів, на відміну від «раціо» класицизму, яскраво домінував параметр індивідуальності, якій був домінантою шопенівської музики та невпинно приваблював українського митця. Взагалі, до творів Ф. Шопена у М. Тутковського було особливе ставлення: композитор наслідував жанрову канву його фортепіанних перлин, вивчав стилістику музичної творчості видатного романтика, вибудовував стратегію інтерпретації та виконавства. До 50-річчя з дня смерті композитора Тутковський написав дослідження «Про складнощі виконання творів Шопена для піаністів», яке прочитав в Літературно-артистичному товаристві в 1899 р. Композитор приділив багато уваги особливостям вірного відтворення фортепіанної стилістики Шопена. У його нотатках зроблений акцент на «“рафінованості”, яка створює причину незвичайної складності виконання» його музики [16, с. 1].

Ф. Шопен для М. Тутковського був майстром використання особливих засобів виразності фортепіанного звуковедення. Так, розмірковуючи про творчість Шопена, композитор доходить висновку: «У цій тісній рамці споконвічної скутості фортепіанної гри він дав недосяжні зразки краси фортепіанного мистецтва і спорудив собі вічний пам'ятник. Він бард, рапсод, дух, ду-

ша цього інструменту. Трагізм, романтизм, лірика, героїчне, романтичне, фантастичне, задушевне, сердечне, мрійливе, блискуче, величне, просте, — взагалі всі можливі засоби вираження знаходяться в його творах для цього інструменту. Тому, в естетичному відношенні стиль Шопена представляє величезні труднощі для піаністів: вони позначені яскравим клеймом індивідуальності» [16, с. 2].

М. Тутковський звертає увагу на величезну кількість піаністів, які блискуче володіють навичками фортепіанної гри, але все ж не можуть достатньо майстерно впоратись з шопенівським *rubato*, спотворюючи таким чином його твори. «Шопенівським *rubato*» М. Тутковський називає характерну свободу в ритміці, що виражається в деяких прискореннях, уповільненнях, іноді ледве вловимих, без шкоди загальній ідеї метро-ритму твору. М. Тутковський відзначає, що класичні твори Й.-С. Баха, Й. Гайдна, В.-А. Моцарта, при всій складності їх художнього змісту та нотного тексту, для більшості виконавців є більш простішими, порівняно з романтиками. Для виконання музики Ф. Шопена потрібна маса природного смаку і почуття міри. Завершуючи свої роздуми, М. Тутковський наголошує: «Піаніст, який грає добре Шопена, вже одним цим може пишатися. Храм мистецтва відкритий для всіх, в нього часто входять і негідні: але вітвар цього храму доступний тільки для обраних; а виконувати добре Шопена — це значить бути одним з обраних, значить бути жерцем мистецтва в кращому сенсі цього слова» [16, с. 3].

Крім М. Тутковського, цікаві міркування про особливості виконання шопенівського *rubato* виказували Ф. Ліст, К. Мікулі, Я. Клечинський, В. Ленц. На думку музикознавця Якова Мільштейна, сам Ф. Шопен «чудово розумів всю складність подібної манери гри, і по суті, повну неможливість пояснити її будь-яким терміном» [139, с. 22]. Цю манеру треба знати, розуміти, відчувати, а в іншому випадку всі визначення і роз'яснення залишаться марними. Чи не тому Шопен в зрілі роки перестав вказувати *tempo rubato* в своїх творах?

Розглядаючи твір оп. 3 № 2 «Masourka a la Chopin» М. Тутковського, також підмічаємо і суто шопенівські риси в темпі та динаміці: мазурка виконується *moderato con tenerezza* (помірно ніжно). Починаючись з піано, майже вся перша частина твору звучить проникливо тихо, час від часу ніби затримуючись у розвитку мелодії (часто зустрічаються примітка *poco rit.*). Але цей настрій змінюється відповідно примітці автора *allegamente* (весело) і динаміка починає бурхливо розвиватися у наступній частині, досягаючи *fortissimo* у кульмінаційній точці свого розвитку з приміткою *con colore* (з особливим почуттям). Змінюється і тональність виконання (*e-moll* на *cis-moll*). Завершується твір поверненням до першої тональності, темпу; в динаміці домінує знов *p* та *pp*. Мазурка вимагає ніжного, граційно-кокетливого настрою виконання, м'якого особливого туше.

Прихильність М. Тутковського до творчості Ф. Шопена прямо відображається і в програмах публічних іспитів з фортепіано для учнів його музичної школи. В концертах, які мали назву «Учнівські ранкові концерти класу Тутковського» або «Учнівські вечори класу Тутковського», згідно з програмами, що зберігаються в архівах ЦДАМЛМ, виконувалися етюди, ноктюрни, концерти Шопена. Навіть у брошурі «Правила и программы музыкальной школы свободного художника Н. А. Тутковского», затвердженій Міністерством внутрішніх справ у 1916 р. до програм класу зі спеціального фортепіано середнього і вищого курсів обов'язково внесені твори Ф. Шопена [19, с. 4]. Тож, М. Тутковський вважав, що формування справжнього піаніста неможливо без роботи над творами Шопена не тільки в технічному, але й в емоційно-образному планах.

Цікаво, що Микола Лисенко також не уявляв виховання майбутніх українських професійних піаністів без вивчення творів Ф. Шопена. У педагогічному репертуарі М. Лисенка музика польського композитора посіла значне місце: від мініатюр до драматичних поем. До творів Ф. Шопена зверталися всі відомі українські піаністи (В. Пухальський, Г. Беклемішев, К. Михайлов

та Г. Нейгауз). Звичайно, що музика Ф. Шопена на початку ХХ ст. відіграла значну роль у формуванні української фортепіанної школи [222, с. 413].

Романтична мініатюра Ф. Шопена, що була подібна до живописної або поетичної картинки, стала мистецьким взірцем для українського композитора, у доробку якого вона мала відточеність форми, ліричний зміст або фольклорну жанрову основу.

## **2.2. Композиторська творчість М. Тутковського як віддзеркалення полістилістичної культурної ситуації**

Композиторська спадщина М. Тутковського представлена яскравою палітрою творів різних жанрів. Для них характерно використання прийомів, що були притаманні цьому періоду розвитку музичної культури та ті, що тільки починали отримувати свій розвиток. Наприклад, «Вальс а ля Штраус» («Valse a la Strauss» op.42) [15, с. 27], у якому М. Тутковський використав стилістичні прийоми характерні для творчого методу видатного австрійського композитора, скрипаля та диригента Йоганна Штрауса (сина). «Цитуючи» музичний почерк короля вальсу, Микола Тутковський втілює ознаки жанру через призму власного обдарування та манеру індивідуального авторського мислення, що було характерним для романтизму.

«Вальс а ля Штраус» розгортається за правилами сюїтної форми, складається зі вступу, чотирьох танців та заключної частини. Кожен фрагмент має завершену структуру та відтворює принципи відповідного танцювального жанру у різних формоутворюючих аспектах. «Вальс а ля Штраус» М. Тутковського продовжує традиції Й. Штрауса, який розвинув форму п'ятичастинного вальсового циклу з інтродукцією і кодою, у свою чергу спираючись на музику Ф. Шуберта, К. М. Вебера, Й. Ланнера та Й. Штрауса-батька. М. Тутковський також симфонізував свій вальс, надавши йому риси наскрізного розвитку головного образу (теми та взаємодія з контртемою на кшталт твору «Вальс-фантазія» М. Глінки).

Вальс розпочинається розлогим вступом (24 такти). У першому розділі вступу хоральний і арпеджований типи фактури неначе змагаються між собою та «привідкривають завісу» майбутнього танцювального дійства (Додаток Б, фото 12-14). Така риса характерна для романтичних вальсів і особливо притаманна опусам Й. Штрауса. Широкі пасажі, які імітують звучання арфи, перебиваються невагомою ферматою, яка зупиняє розвиток музичної фактури, що нагадує популярні вальси 1867 року «Казки Віденського лісу» або «На прекрасному голубому Дунаї» Й. Штрауса.

Другий розділ вступу являє собою стрімкий хроматичний висхідний рух, який звучить як запрошення до вальсу та підготовлює слухача до сприйняття цілісної атмосфери феєричного танцю. Композитор, використовуючи колористичні звукові та темброві ефекти, вміло відобразив образи невагомості бального настою. Його колорит у звуконаслідуванні (передається шарудіння розкішного плаття по паркету прекрасних дам, елегантний молодечий крок кавалерів).

Перший період основного розділу твору звучить в тональності F-dur. Він побудований за класичними ознаками вальсового жанру, у тридольному метрі. Тематичний матеріал експонується та розгортається за всіма правилами та традиціями жанру. Так, у засобах виразності твору спостерігаємо: так звану «танцювальну фактуру», просту автентичну гармонію, чіткий ритм і стилізовану вальсову мелодію. Фортепіанна партія за рахунок використання методів дублювання мелодії у всіх шарах фактури та «згущення» тембру (арпеджіо, що зливається у акорди у різних регістрах фортепіано) імітує звучання симфонічного оркестру, що також відповідає творчій манері Й. Штрауса.

Багата альтерацією акордова колористика та витончена візерункова мелодія, ритмічна примхливість (шістнадцяті чергуються з тріолями), додають твору особливого романтичного відтінку та піднесеної краси. Фрагмент нагадує оперети Й. Штрауса, що насичені танцями. Цей розділ повторюється двічі, ніби затверджуючи ліричний мелодійний задум автора (Додаток В нотний приклад № 1).



Наступний фрагмент, яким розпочинається другий розділ твору (F-dur) продовжує розвиток основної лінії — стилізації штраусовської моделі вальсу. Лірична мелодія верхнього голосу збагачується терцієвими інтервалами, що підкреслює пісенний характер теми та її фольклорну основу. Друге речення періоду повторної будови звучить легко (на *staccato*), неначе відтворює невагомні кроки та нестримну енергетику парного танцю, передаючи вихор почуттів танцівників.

У третьому розділі (Des-dur) простежується стилізація авторської манери Ф. Шопена за рахунок застосування в мелодії специфічних хроматичних ходів, та у нівелюванні типової вальсової фактури за рахунок її збагачення агогічними відхиленнями і широкими пасажами. Безперервний фактурний розвиток танцю, вільність метроритмічних побудов (*rubato*) надають цьому фрагменту ліричного забарвлення, характерного для інструментальних мініатюр епохи романтизму, спрямованих на передачу почуттів. Захоплення М. Тутковського творами Ф. Шопена, яке віддзеркалилося у окремій фортепіанній присвяті «Masourka a la Chopin» (op. 3, 1905 р.), знайшло свій розвиток і стильове наслідування в цьому третьому розділі «Вальса а ля Штраус». Побудова має контрастний, переважно ліричний характер. Патетичного забарвлення частині надає різкий перехід у тональність Des-dur (непідготована модуляція-співставлення), це створює ефект «теплого вітру» і гостріше підкреслює контраст двох стильових моделей вальсу (штраусовського та шопенівського) у дотичних розділах. У творах Тутковського, як і у вальсах самого Ф. Шопена, часто зустрічається жанровий синтез, нерідко у вальсі помітні риси ліричної мазурки (наприклад, вальс As-dur, op. 69 № 1). Тональність третього розділу Des-dur була особливою у Ф. Шопена. Вона використовувалась композитором для відтворення широкого спектру почуттів: від найніжніших — до буремних емоцій. Наприклад, прелюдія № 15 (op. 28), ноктюрн № 2 (op. 27), колискова (op. 57), вальс № 1 (op. 64) та інші твори. На початку ХХ ст. для вальсу характерні витонченість та ліризм.

Ця частина твору М. Тутковського являє собою приклад стильового різнобарв'я жанру вальсу у його творчості, адже ніжно-мрійливий характер аналізованого опусу з таким великим значенням мелодії є втіленням різновиду концертного вальсу, який призначений лише для слухового сприйняття, що являється характерним для вальсів Ф. Шопена. Імпровізаційна манера музичного висловлювання, різко-контрастна артикуляція, виразна агогіка і нестримний фактурний розвиток навіюють образи з епохи романтизму з присмаком популярної салонної музики. Ця нетривала частина (розміром у 32 такти) створює виразний смисловий контраст, чим загострює сприйняття наступного фрагменту твору.

Четвертий розділ (C-dur) має характер ліричного стрімкого вальсу, котрий наділений оптимістичними почуттями. Фрагмент звучить на forte, він сприймається як піднесений гімн кохання. Використовуючи квазі-цитати, М. Тутковський відтворив притаманні творчому методу Й. Штрауса звукозображальні ефекти. Композитор використав співставлення контрастних компонентів музичної мови (регістрів, динаміки тощо). М. Тутковському вдалося відобразити звуки весняної природи, яка пробуджується. Зображальність музики передає спів птахів, шелест молодого листя і теплий весняний вітер. Стрімкі тріольні пасажі, секундові інтервали, хроматичні відхилення та різкі зміни діапазону доповнюють звукову палітру фрагменту. Колористичне співставлення яскравих звукових барв та імпровізаційна манера вислову відтворює нестримний вихор ліричних почуттів закладених у танці, характерних для творчості романтиків. Надалі у четвертому розділі з потужним динамічним піднесенням звучать барвисті акорди, які вдало імітують тембр мідної групи духових інструментів. Стрімкий акордово-фанфарний рух перебиває неквапливий плин вальсової фактури й призводить до кульмінаційного сплеску. Даний емоційний підйом, що лунає напружено на фортисимо неначе оркестрове туті, являється найгострішим динамічним акцентом всього твору, що притаманно поетиці інструментальних жанрів романтичної музики.

Перед кодою композитор повторює перший і другий танець (першого й другого розділів) без реприз, що відображено у зробленому записі М. Тутковського в нотному рукопису (Додаток Б, фото 14, с. 7).

Завершальний розділ вальсу (Coda) розпочинається синкопованим ритмом та поступовим *ritenuto*. Хорально-фанфарна фактура із четвертого розділу набуває тут масштабного розвитку, звучить піднесено і бадьоро, стрімко розвиваючись на крещендо. Хроматичний висхідний рух підсилюється тріольними висхідними пасажами, які чергуються із відлуннями хоралу. Музична фактура поступово завмирає і «застигає» на Фа-мажорному акорді.

Отже, у фортепіанному творі «Вальс а ля Штраус» М. Тутковського поєднуються різні образні та стилістичні особливості, характерні для європейського романтизму. Серед них — психологізація танцю, акцент на внутрішньому світі людини, детальне розкриття складного емоційного стану особистості, фольклорний колорит, програмність загального типу. Інтерес композиторів до фольклорних джерел стимулював М. Тутковського звернутися до національного колориту в мелодії «Вальсу», при цьому використовуючи концертну форму вальсів Й. Штрауса і окремі принципи жанру та формування Ф. Шопена.

Композитор використав програмний заголовок, чим спрямував слухача на сприйняття зазначеного стилю та музичного образу. Майстерно використовуючи компоненти музичного вислову, квазі-цитати та власний тематичний матеріал, митець вдало відобразив стильові засади, притаманні для творчої манери Ф. Штрауса та епохи романтизму. У творі відображена стильова палітра танцювальної інструментальної мініатюри (наближена до жанрових експериментів творчості Й. Штрауса та Ф. Шопена, адже в четвертій частині прослідковується стилістична близькість із концертними вальсами, що являється характерною рисою авторського почерку Ф. Шопена). Завдяки застосуванню особливих фактурних прийомів (дублювання мелодії, згущення гармонії, використання фігурацій та різких регістрових контрастів), автору вдається імітувати звучання симфонічного оркестру. Також автор творчо вико-

ристав притаманний для стилю Й. Штрауса метод звуконаслідування — й звукообразальні та колористичні ефекти, вдало поєднались в композиції М. Тутковського.

У «Вальсі а ля Штраус» М. Тутковський продемонстрував особливий метод полістилістичного мислення: шляхом «роботи за жанрово-стильовою моделлю» засобами протиставлення, контрасту та взаємопроникнення стилюотворюючих компонентів музичної мови, добився відповідно програмному задуму гармонійного синтезу індивідуальної музичної мови і запозичених стильових засад (в межах окремих епізодів вальсу) та різкого стильовому контрасту індивідуальної музичної мови і запозичених стильових засад (на граничних розділах форми). Стильова контрастність побудови окремих фрагментів вальсу яскраво виражена композитором за рахунок наступних прийомів: 1) навмисне підкреслювання «стильових акцентів» та контрасту у монтажно-му принципі композиції сюїтного типу «Вальсу у дусі Р. Штрауса»; 2) балансування на межі відтворення різних індивідуальних жанрово-стильових ознак: блискучого концертного вальсу з яскравими акустичними ефектами (Р. Штраус), психологізовано-мрійливого та діамантово-віртуозного (Ф. Шопен), драматизовано-фантазійного (М. Глінка), вальсу «губернської бальної зали» (композитори - аматори).

Нові теми і образи романтиків при збереженні традиційної форми потребували й нових засобів виразності. Наприклад, вокальна творчість М. Тутковського найбільше представлена жанром романсу. У XIX ст. романс став одним із жанрів, який відображав характерну для романтизму тенденцію — відтворення внутрішнього світу людини в різних психологічних станах.

Завдяки видавництву Л. Ідзіковського, інструментальні та вокальні твори М. Тутковського друкувалися іноземними мовами, набуваючи популярності в інших країнах. Так, наприклад, романс «Люблю тебе» у 1913 р. був виданий одночасно трьома мовами: російською, німецькою та італійською. А романс «Не умолкай» — польською та російською. Є й окреме видання романсу «Mow do mnie jeszcze» — лише польською мовою, на обкладинці ви-

дання позначено, що твір, крім Києва розповсюджено також у Кракові, Варшаві, Львові, Одесі, Вільно (Додаток Б, фото 15–16).

За сюжетним і музично-драматичним висловом вокальну творчість композитора можна умовно розділити на два напрямки: соціально-психологічні і ліричні. Перша група представлена творами: «Камін згас», «Старість», «Від темряви до світла»; друга — «Не замовкай», «Люблю тебе», «Мій милий друже», «Чи пам'ятаєш ти, Маріє?», «Місяць за хмарою скрився» на інші.

Однак, у всіх вокальних творах композитора спостерігається велика роль фортепіанного акомпанементу, який виконує функцію не лише супроводу, а виступає в ролі головного коментатора дії. Партії романсів М. Тутковського досить віртуозні, насичені хроматизмами, композитор часто використовує напружене звучання крайніх регістрів у кульмінаційних моментах.

Серед 17-ти романсів, написаних М. Тутковським, особливу увагу привертає твір «Камін згас» (в оригіналі — «Каминь погасъ» ор.12<sup>2</sup>). Автор у формі сокровенної сповіді передав оптимістичні мрії молодого людини та її сподівання на краще майбутнє. Основна ідея твору — у катарсичному очищенні душі від страждань. Композитор використав звукозображальні ефекти, чим поглибив семантичне навантаження образів.

На створення романсу композитора надихнула незавершена соціально-психологічна поема Миколи Огарьова<sup>3</sup> «Гумор» («Юмор»). Для свого твору композитор вибрав фрагмент із четвертого розділу поеми, у якому відображені спогади головного героя про пережиті в минулому, але не викреслені й донині яскраво-емоційні моменти особистої біографії.

Дослідниця творчості поета Т. Баталова зазначає: «Поема «Гумор» висловлює сподівання людей 1840-х рр. на успіх революційного руху» [35, с. 144]. Поема пронизана сатирично-іронічними думками поета про держав-

<sup>2</sup> Тексти романсів М. Тутковського використовують дореволюційну орфографію, яка, як відомо, діяла до 1918 року.

<sup>3</sup> Огарьов М. П. (1813–1877 рр.) — російський поет, публіцист, історик, громадсько-політичний діяч. Із студентських років був прибічником революційних поглядів, з 1856 р. жив в еміграції.

ний устрій і соціальну нерівність Царської Росії. Твір наділений автобіографічними спогадами, у яких відображені роки переслідування М. Огарьова за вільнодумство, адже поет за свої революційні погляди навіть був на деякий час ув'язнений.

Романс, написаний для баса або контральто під супровід фортепіано, присвячений видатному співаку, басу із світовим ім'ям, вихідцю із України, сучаснику композитора — Володимиру Яковичу Майбороді<sup>4</sup>. Твір, як і більшість романсів композитора, надруковано видавництвом Л. Ідзіковського у місті Києві у 1894 році (Додаток Б, фото 17).

Твір написаний у вільній наскрізній формі з елементами тричастинної структури. Розпочинається романс у повільному темпі (*Adagio elegiaco*) не тривалим елегійним вступом на ріано, що побудований на тематичному матеріалі вокальної партії (*d-moll*).

Перша фраза першого розділу «Камин погас... » [149, с. 19], яка стала заголовною, експонує настрої всього романсу. Композитор не випадково вибрав саме ці рядки для початку твору: тут семантика образів «згаслого вогню» у «камінні», змальовує самотність та схильність героя до філософських роздумів. (Додаток В, нотний приклад № 2).

Музичний вислів вокальній партії — декламаційного характеру, сконцентрований на хроматичному оспівуванні V ступеня. Він підкреслює настрої тривоги, хоча перші чотири такти супроводу звучать на тонічних гармоніях. Друга фраза «В окно луна / Мне смотрит бледно» динамізується за рахунок синкопованого ритму, представлена гармонією VI ступеня. Фортепіанний акомпанемент, який лаконічно «доспіває» вокальну партію, поступово заповнює верхній регістр, де відбувається «згущення» гармонії і ритмічного малюнку, ніби підкреслюючи хвилювання героя.

<sup>4</sup>Майборода В. Я. (1852–1917 рр.) — народився в с. Дубрівка (Житомирська обл.) в сім'ї священика. У 1876–1879 роках навчався вокальному мистецтві в Петербурзькій консерваторії. В 1880–1888 роках співав в Маріїнському театрі, в 1889–1892 роках — соліст Большого театру. Репертуар співака налічував 94 партії.

Вислів «В отдаленьи Собака лаает — тишина» був замінений композитором на «В отдаленьи / Деревья спящие видны», вочевидь, така заміна була необхідна та продиктована музично-естетичними принципами вокалізації тексту.

Мелодія романсу набуває тематичного розвитку та поступово охоплює все більший діапазон. Друга фраза у першому розділі озвучує текст динамічним висхідним рухом мелодії на крещендо з люфт-паузуванням (для дихання соліста), що яскраво відображає стрімкий емоційний сплеск та передає юнацький запал героя: «Кругом забытые виденья / Встают в душе — она полна / Давно угасшего стремленья» [149, с. 19].

Насичена фортепіанна фактура доповнюється нагнітанням гармонічного напруження в басу, що проявляється в альтераціях та у хроматизованому низхідному русі. Нестійкість дисонансів розв'язується на вислові: «И тихо воскресают в ней / Все ощущения прежних дней». Звукообразальними ефектами, фактурно-гармонійними і динамічними прийомами композитор вдало відтворив закладений в тексті шар другого змістового плану, стан психологічного загострення. Психологічні стани динамічно змінюються, плавно та рухомо відображаються у вокальній лінії у внутрішньому монолозі головного героя. Інша якість образу колишнього юнака — герой у сьогоденні, а ностальгічні грані образу тут змальовані задумливими інтонаційно замкнутими фразами соліста. Таким чином М. Тутковський наслідує тип пісні-романсу Ф. Шуберта.

Стилістика романтичного романсу та побутової пісні виявлені навмисно яскраво. Різка зупинка акомпанементу, поступовий секвенційний рух мелодії, динамічне наростання та помірне сповільнення темпу у партії фортепіано яскраво відображають сокровенні спогади героя. На такому бурхливому фоні речитативом соліста озвучується текст М. Огарьова: «В такую ж ночь я при луне / Впервые жизнь сознал душою, / И пробудилась мысль во мне, / Проснулось чувство молодое». Стилістично цей фрагмент відтворює побутову міську пісню, розраховану на виконавський рівень співаків-аматорів.

Мрійливий та оптимістичний характер юнака змальовується динамічними формами висловлювання: альтерацією, синкопованим ритмом, різкими стрибками мелодії та насиченим фортепіанним акомпанементом, який частково дублює партію соліста. Низхідний інструментальний пасаж підхоплює, і тим самим — продовжує рухливий стан вокальної партії. Збуджений стан розв'язується у речитативній фразі на словах: «И робкий стих я в тишине / Чертил тревожною рукою», яка звучить у поліфонічному протиставленні із патетичним сплесками в акомпанементі, що відрізняє стилістику романсу (на відміну від пісні попереднього розділу). Романсу притаманна більша деталізація мелодії, зв'язок зі словами та виразна роль інструментального супроводу.

Кульмінація твору відбувається на музичному вислові «О Боже! в этот дивный миг / Что есть святого я постиг», який повторюється двічі та являє собою піднесений емоційний сплеск. Оптимістичний характер цього розділу композитор вдало відобразив тональністю C-dur, прозорим акомпанементом та світлою гармонією. Вокальна фраза побудована за правилами декламації: звучить у напружено-високому діапазоні стверджувально, піднесено.

У експозиційній частині твору (перший розділ вільно побудованої форми) композитор засобом контрастного протиставлення оптимістичних і ностальгічних почуттів вдало зобразив складний внутрішній світ головного героя. Звернення до Бога є найголовнішим емоційним моментом частини, що підтверджує основну інтенцію романсу — це інтимна молитва. Фортепіанна фактура супроводу та вокальна партія підкорені змісту літературного тексту поеми М. Огарьова. Для романтичної вокальної музики характерна баладність, що спостерігається і в вокальному творі М. Тутковського (у детальній та дієвій сюжетності тексту, сповідальності висловлювання, рухомості часопростору внутрішнього світу героя).

Середній розділ твору, у якому відбувається зміна темпу, метру (6/8), динаміки і фактури, продовжує розвивати емоційний імпульс катарсису, як наслідок інтимної сповіді юнака. На фоні музично-кolorистичного відтво-



рення звуків ранкового пейзажу і церковного обряду, як марево появляються спогади з дитинства: «Проснувся звук в ночі немой — / То звон заутрени несеся, / То с детства слуху звук святой». Терцієві стрибки мелодії, прозора гармонія та розгорнутий акомпанемент фортепіано, який імітує звучання церковного дзвону, вдало відтворюють зміст літературної фрази. Тонка ілюстративність нагадує сюжетно-розповідальну пісню-баладу, розповсюджену у народному мистецтві Англії, Ірландії, Шотландії та у вокальній творчості Ф. Шуберта.

Катарсична ідея яскраво втілена М. Тутковським у фразі романсу «О! как отрадно в душу льется / Опять торжественный покой» [149, с. 19–20]. Вокальна партія вислову сформована на декламаційно-речитативному повторенні звуку «ля». Псалмодія — репетиційне звучання голосу на фоні світлої Фа-мажорної гармонії, — створює образ заспокоєння і всепрощення, надає можливість вслухатись у поетичний текст. Найгостріше у цьому фрагменті звучить басова партія, яка являє собою низхідний хроматичний хід, чим не допускає припинення драматичної лінії розвитку романсу (відмітимо застосування типового прийому англійської балади).

Наступні слова вокальної партії цього розділу «Слеза дрожит, коліно гнется, / И я молюся, мне легко», базуються на квінтових стрибках мелодії та емоційно відтворюють закладений у тексті зміст. Особливо цікавим прийомом єдності слова і музики в романсі є фраза «И грудь вздыхает широко», яка неначе «проілюстровала» помірним висхідним пасажом на основі субдомінантової гармонії зміст поетичної фрази. Для закінчення середнього розділу романсу характерним є імпульс незавершеності: відсутність кадансу та розімкнення структури (повільний перехід субдомінанти у домінанту, яка «застигає» на ферматі).

У середньому розділі М. Тутковський, використовуючи звукозображальні ефекти у вокальній та інструментальній партіях, музичними засобами поглиблює змістову семантику ключових символів тексту, послідовно акцентуючи стани сповідальності, всепрощення, величного спокою та гармонії

природи. Герой його вокального твору — імпульсивна людина-романтик, яка вагається та шукає відповіді на довічні філософські питання. Внутрішній монолог-сповідь головного героя перед своєю душею та катарсис — символ очищення, вдало зображені специфічними композиційними прийомами, що відтворюють індивідуальну авторську стилістику М. Тутковського. І у його вокальній творчості в цілому також спостерігається свідомий діалог композитора з творчими принципами вокальних циклів віденських романтиків.

Розділ три — динамічна реприза повторної структури. Вона стверджує основну тональність d-moll, повертає початкову метричну двудольність (4/4) та тематичний матеріал експозиційного розділу романсу. На динамічному піднесенні як загальний оптимістичний висновок сприймається фраза: «Не все, не все, о Боже, нет! / Не все в душе тоска сгубила. / На дне ее есть тихий свет, / На дне ее еще есть сила». Поступове крещендо, октавне дублювання теми в акомпанементі та хроматичний низхідний рух в басу драматизує наступний текст: «Я тайной верою согрет, / И, что бы жизнь мне ни сулила, / Спокойно я взгляну вокруг» і призводить до потужного кульмінаційного сплеску на фразі: «И ясен взор, и светел дух»! Виразна фермата на мелодичній вершині «фа-дієз»<sup>5</sup> у вокальній партії на фоні арпеджіато великого мажорного септакорда зупиняє розвиток драматичної дії.

Завершується романс стверджувальним повторенням останньої фрази на фоні акордово-хорального викладу фортепіанної партії. Поступове динамічне та ритмічне згасання призводить до повного «розчинення» акомпанементу в мажорній тоніці, це символ світла і непоборного оптимізму.

Реприза, у якій підсумовуються образи романсу, сформована на основі тематичного матеріалу експозиції. Повторені фрази і супровід фортепіано із першої частини створюють смислову арку між розділами та лаконічно замикають тричастинну структуру.

---

<sup>5</sup>Високий, як для теситури баса чи контральто, звук «Фа-дієз» автор дає можливість виконавцю замінити на «До-дієз».

Отже, розглянувши детально твір М. Тутковського «Камін погас» через призму європейського романтизму, можна зробити висновки, щодо особливостей вияву його сутнісних рис у творі. За своїм музичним висловом ліричний опус композитора має спільні риси із творами Ф. Шуберта. Крім того, цей твір М. Тутковського характеризується рисами балади. Однак, якщо звернути увагу на глибоке взаємопроникнення слова і музики, особливості фактури, принципи вокального письма та емоційне навантаження романсу, то можна знайти пряму спорідненість із творчістю Р. Шумана та інших представників західноєвропейського романтизму.

У романсах ХІХ ст. особливе значення надається синтезу музики і поезії. М. Тутковський використав текст із соціально-психологічної поеми М. Огарьова з активним протиставленням типових романтичних змістових параметрів — світу прекрасних мрій і дійсності, оспівуванням далеких недосяжних ідеалів, переважанням мотивів драматичного конфлікту, трагічності, самотності.

У романсі простежується єдність музичного і літературного висловів, але наспівність та «вокальність» партії соліста відступають на другу позицію. Саме поетичне слово надає первинний імпульс композитору, що є типовим для жанру балади. Вокальний шар підкорюються нормам декламації, які найбільш адекватно відповідають образному змісту твору.

«Камін погас» відноситься до жанрового різновиду романсу-балади. Її форма є вільно трактованою тричастинною із наскрізним розвитком тематичного матеріалу. Це продиктовано літературним сюжетом поеми, що лежить в основі романсу. Формоутворюючі елементи та засоби виразності (мелодія, гармонія, темп, ритм, фактура) підкорені композиційному задуму автора та спрямовані на втілення катарсичної ідеї сповіді та очищення, які передані у творі завдяки використанню автором звукозображальних ефектів та емоційно навантажених образів, особливо у кульмінаційній зоні твору.

Симфонічна спадщина М. Тутковського невелика, але гідна уваги дослідників. В першу чергу це симфонія фа мінор. Партитура симфонії зберіга-

ється в ІР НБУВ (Ф. №1). Наведемо її узагальнений аналіз. Симфонія чотирьох частинна з класичним розподілом функцій частин: I ч. *Moderato assai*. *Allegro non troppo*; II ч. *Andante sostenuto*; III ч. *Allegro non troppo quasi Moderato*; IV ч. *Maestoso. Allegro con fuoco* [197] (Додаток Б, фото 5-7). Її образний зміст вирізняється глибиною та багатогранністю емоційного впливу. Тут звучать як інтонації світлої радості та краси, так і драматична напруженість. Однак, тематизм твору спонукає до безконфліктності. В плані тембрового багатства відчувається вплив симфонічних поем М. Римського-Корсакова.

Перша частина *Moderato assai* написана в сонатній формі, з достатньо енергійним вступним розділом. Головна і побічна партії мають наспівний характер, демонструють відсутність конфлікту. Лірична, але достатньо експресивна головна партія виконується струнними та дерев`яними духовими інструментами. Тема побочної партії має більше ознак пісенності. Її починає соло гобою, а надалі тема також проводиться групами дерев`яних духових та струнних інструментів. Відсутність конфлікту нівелюється зіставленням тем у тональній та тембровій сферах. Друга частина *Andante sostenuto* у стриманому темпі, має тричастинну будову. Характер світського танцю переважає в цій частині, але в процесі розвитку музичного матеріалу, відбуваються ритмічні зміни, прискорюється темп та з`являються маршові інтонації.

В складній тричастинній формі з повною репризою написана III частина симфонії *Allegro non troppo quasi Moderato*. Вона починається зі вступу, що складається з двох контрастних тематичних елементів. Перший елемент – рух струнних у вигляді хвилі, що звучить в низькому регістрі. Другий елемент – короткі акорди *staccato* в високому регістрі. Співставлення двох коротких контрастних мотивів відбувається за діалогічним принципом. Такий діалог повторюється двічі, а потім перший елемент поступово розгортається, завойовуючи простір верхнього регістру. На фоні тихої акордової пульсації, в партії скрипок вступає головна тема, що побудована на матеріалі першого елемента теми вступу. Тема має легкий, вишуканий, граціозний ха-

ракти. Такому образу сприяє штрих *staccato* в супровідному фактурному голосі, високий регістр, трелі у мелодії. Завершення основної теми підкреслене каденційною побудовою, що підкреслює грані форми. В середньому розділі присутній зовсім інший образ – світлий, ліричний і пасторальний. Фактура тут полегшена, зберігається діалогічна синтаксична структура. Перший елемент теми – ліричний, наспівний – чергується з елементом таємничого характеру, виконуваного скрипками *con legno*. Тема середнього розділу побудована на матеріалі головної. Спільними є трелі і пасажі арфи.

В сонатній формі з короткою розробкою і повною репризою написана IV частина *Maestoso Allegro con fuoco*. Фінал починається розгорнутим повільним вступом. У вступі звучать елементи головної теми. Тут зберігається діалогічний принцип, властивий тематизму третьої частини. Діалогічний принцип проявляється в чергуванні коротких мотивів, які звучать в контрастних регістрах. Велике значення має домінантова гармонія. Завдяки їй тема вступу має напружений характер і створює образ очікування якихось незвичайних подій. Головна тема стрімка і граціозна. Вона починається в низькому регістрі, але згодом завойовує значний простір. Тема побудована подібно до хвилі: висхідна спрямованість мелодії тут врівноважується низхідною. Поступовий рух мелодії в басу і середніх голосах чергується з окремими акордами, що звучать у високому регістрі. Композитор підкреслює грані форми завдяки включенню нових тембрів (арфа, литаври, мідні духові інструменти), а також за допомогою фанфарних автентичних гармонічних зворотів каденційного типу.

Зв'язуюча тема побудована на матеріалі головної. В даній побудові тематизм головної партії звучить в мінорі, що сприяє драматизації образу. Побічна тема контрастна до головної. Вона має чітко визначений ліричний образ. Фактура розподіляється на мелодію в партії струнних і виконуваний арфою акомпанемент. Жанрова основа тематизму побічної теми фіналу – романс. Побічна партія інтонаційно пов'язана з головною за допомогою спільного ритму. Заклучна партія побудована на контрастному тематичному ма-

теріалі. Вона має граціозний характер, утворенню якого сприяють акценти на слабкій долі такту. В розробці звучить тематичний матеріал головної партії. Образ тут набуває драматизації завдяки переважанню мінорного ладу. Реприза повністю повторює експозицію. В кодї звучить початковий елемент головної теми. Завдяки фанфарним інтонаціям мідних духовних інструментів, тематизм коди має урочистий характер.

Симфонія фа мінор демонструє такі засоби музичної виразності та організації форми: діалогічний принцип присутній на рівні синтаксичних структур, що проявляється завдяки співставленню коротких контрастних мотивів; велике значення мають яскраві тембри і штрихи: дерев'яні та мідні духові інструменти, солююча флейта, арфа, скрипки *con legno* и *pizzicato*.

Композитор підкреслює грані форми завдяки автентичним каденційним зворотам з повторенням фанфарних інтонацій, а також за допомогою включення нових яскравих тембрів.

Симфонія фа мінор демонструє такі характеристики індивідуального стилю композитора яке пластична мелодія, танцювальний ритм, тяжіння до замкнених побудов, темброве багатство оркестрової партитури. Усі частини симфонії сприймаються як єдине ціле. Широкий діапазон мелодії, легка фактура звучання струнних характеризують витончений почерк композитора. Класична основа симфонії, традиційна логіка побудови сонатно-симфонічного циклу вдало поєднується з романтичними тенденціями стилю. «Пісенний симфонізм», який започаткував Ф. Шуберт і який набув розвитку у творчості Ф. Мендельсона, Р. Шумана, А. Брукнера та Г. Малера, прослідковується і в симфонії М. Тутковського.

Досліджуючи творчість М. Тутковського через призму європейського романтизму, цікаво зосередитися на симфонічній оркестровій «Варязько-руській увертюрі» (рос. «Варяго-Русская увертюра», ор. 22, № 1). Композитор продовжує традиції народно-жанрового симфонізму, притаманного представникам «Могутньої купки» та активно підхопленими багатьма митцями української композиторської школи. Наслідування композиційно-стильових

принципів відбулося не випадково і на суто науковому підґрунті: М. Тутковський захоплювався творчістю тих слов'янських музикантів, у яких яскраво виражена національна складова. Ним були написані музикознавчі праці, присвячені розгляду особливостей композиційного втілення російської етніки М. Глінкою та М. Римським-Корсаковим [152, с. 558]. Звертаючи увагу на особливі прийоми епічної драматургії симфонічної увертюри М. Тутковського, фольклорно-орієнтовані першоджерела тематизму (слов'янські та східні, орієнтальні), виявляємо спільні риси із «Богатирською симфонією» — твором О. Бородіна.

«Варязько-руська увертюра» була завершена 20 липня 1900 р. у с. Богданівці Подільської губернії, про що свідчить запис в кінці партитури (Додаток Б, фото 18–20). На створення опусу композитора надихнули твори російських поетів, в яких оспівується давня історія Київської Русі в період правління князя Володимира, представника варязької династії Рюриковичів. Програмою симфонічного твору стали балада О. Толстого «Змій Тугарин» та поема О. Пушкіна «Руслан і Людмила». В якості епіграфу до Увертюри композитор використовує дві цитати із цих творів: «Я пью за варягов, за дедов лихих, / Кем русская сила подъята, / Кем славен наш Киев...» (О. К. Толстой) та друга: «Дела давно минувших дней, Преданья старины глубокой» (О. С. Пушкін) [13, с. 1].

Симфонічний твір М. Тутковського — це пошана творчості О. Толстого. Радикальні на той час погляди митця, а саме про протиставлення європейсько-орієнтованої Київської Русі азійській Русі Московській, були близькими і М. Тутковському. Драматургія увертюри втілює її програмний задум. Композитор вдало змальовує архаїчний образ Давнього Києва та дикого азійського світу. Одразу виникають семантичні асоціації із Симфонією № 2 О. Бородіна. Монодійна фактура вступу симфонічної увертюри М. Тутковського — алюзія Богатирської симфонії.

Розпочинається твір декламаційною темою-вступом (фаготи, тромбони та струнні)<sup>6</sup> в тональності e-moll. Мелодія вступу звучить у монодійній фактурі, у повільному темпі, чотирьохдольному розмірі (*Largo maestoso*). Тема вступу звучить спочатку приглушено, наче із глибини, та поступово набирає темброво-динамічного розвитку. Широкі інтервальні стрибки, строкатий ритмічний і артикуляційний малюнок налаштовує слухача на героїчний зміст твору (Додаток В нотний приклад № 3). Оптимістичний характер теми у розвитку підкреслює пунктирний секвенційний висхідний рух на крещендо, який сприймається як пластична ілюстрація молодечої ходи (імітація кроку витязів та молодечу звитягу). М. Тутковським наслідується тип французької увертюри з повільною, патетичною, із гострим ритмом, темою.

Мелодія вступу у розвиваючому русі поступово охоплює верхній регістр і динамічне напруження розв'язується: звучить діатонічний хорал мідних духових, які лунають м'яко, на піано, застигаючи на домінанті. Це — імітація гри сурмачів. Друге речення теми вступу звучить у партії дерев'яних духових (флейта, гобой, кларнети, фаготи) та струнних. Вони «перебиваються» бадьорими квартовими тріолями валторн. На фоні рівномірно-пульсуючого інтервального акомпанементу на крещендо, завершальна фраза вступу звучить піднесено і урочисто.

Експозицію розпочинає соло кларнета (*Allegro*) — речитативно-декламаційною темою головної партії (головна партія, далі — ГП) у тридольному метрі, мелодія звучить під супровід репетицій шістнадцятими тривалостями у фаготів та з акцентами на сильних долях у литавр. Тематичний матеріал близький за організацію мелосу та фактурними ознаками до українського музичного героїко-епічного жанру — билини. Оспівування опорних звуків, терцієві низхідні скачки, квінтовий бурдон у басу, низький VII щабель ладу імітують традиції народного вокально-інструментального музикування та додають темі архаїчного колориту. Водночас, за емоційно-образним тонутом

---

<sup>6</sup>Композитор використовує парний склад симфонічного оркестру, ударні інструменти представлені литаврами.



головна партія нагадує тематизм драматичних увертюр Л. ван Бетховена, концертні твори К. М. Вебера, Р. Вагнера, Дж. Россіні (Додаток В, нотний приклад № 4).

Колористичним прийомом експозиції є подальше проведення теми (ГП) паралельними терціями-вторами під стакатний акомпанемент фагота (літера «А»)<sup>7</sup>. Терцієве дублювання мелодії у фактурі надає мелодії відтінку пісенного ліризму і підкреслює її фольклорний первень. Тема поступово набуває інтонаційного згущення і плавно переходить у сполучну партію (далі — Сп), яка побудована на висхідному динамічному русі до побічної (ПП). Саме у сполучній партії з'являються елементи східної музики, із притаманними їй альтераціями й специфічним ладовим забарвленням. Відмітимо, що саме у творчості Д. Бортнянського, М. Глінки увертюра набула епічного та гостро-жанрового характеру.

Друга тема експозиції являє собою контраст до головної партії, вона звучить на фоні кульмінаційного піднесення оркестрового туті (*Allergando*, *poco sostenuto*) в паралельній мажорній тональності (G-dur) (Додаток В, нотний приклад № 5).

Урочиста хорально-акордова фактура побічної партії наділена рисами церковнослов'янського хвалебного гімну. Потужний динамічний сплеск теми звуковими акордовими комплексами образами відтворює елементи дзвонів, які символізують могутній образ Київської держави. Під час другого проведення побічної партії (літера «С») оркестрова фактура розріджується. Відбувається поступове динамічне «затухання», на фоні якого з'являються «східні» елементи сполучної партії із притаманними орієнтальній музиці форшлагами і ладовим забарвленням.

Замикає експозицію заключна партія (Зп), яка підсумовує образи головної і побічної (літера «Е»). Тема має яскраво виражений танцювальний характер, в її основі закладено принцип остинатності. Завершують експозицію

<sup>7</sup> М. А. Тутковський позначає симфонічну партитуру не цифрами, а латинськими літерами — від «А» до «R»

«відголоски» головної партії. Роздроблені на мотиви елементи головної теми звучать на піано спочатку у верхньому регістрі (флейти, кларнет, скрипки), а згодом, зовсім тихо (pp), у нижньому. Мелодія поступово розчиняється у відголосках акордової фактури повного довершеного кадансу.

Експозиція «Варязько-руської» увертюри побудована за принципом контрастного протиставлення головної і побічної партій. Головній темі притаманний епічно-бیلінний виклад музичного матеріалу з вираженими елементами ліризму та акцентом на мелодичний первень. Побічна партія сформована на основі хорального викладу оркестрової фактури із яскравими рисами церковнослов'янського гімну.

Цікавим і конкретним образно-тематичним навантаженням наділені сполучна і заключна партії. У першій темі (Сп) майстерно використано колористичні елементи «східної» музики, з притаманними їм орнаментальними прикрасами, альтерацією і ладовим забарвленням. Такими засобами виразності вдало відображено образ Змія Тугарина, у другій темі (Зп) навмисно підкреслені елементи «руського» фольклорного танцювального жанру. Разом із вступом в експозиції сонатного алегро прослідковується тенденція до конкретного відтворення «персон героїв» програмного твору, що підтверджується калейдоскопічною зміною контрастних тем і образів.

Розробка увертюри розпочинається проведенням героїчної монодійної теми вступу (гобої, кларнети, фаготи, тромбони, туба, альти, віолончелі, контрабаси), яка звучить тепер напружено-динамічно у верхньому регістрі. Монодійній темі відповідає другий мотив вступу («хорал сурм»), який в розробці набуває ритмічного ущільнення.

Розробка будується на мотивному та ладовому варіюванні головної партії, яка змінює образне забарвлення, а «східні» мотиви, закладені у сполучній партії, звучать тут у ліричному варіанті. Заворожуючи ніжний тембр дерев'яних духових інструментів та легкий пасторальний акомпанемент струнних колористично відтворює ліричний образ казкового Сходу. Темброве згущення теми забезпечують струнні, які дублюють мелодію. Проведення

мелодії на форте змінюється стриманим піцикато струнних, на фоні якого приглушено звучить сполучна партія (л. «F»).

У розробці сполучна партія набуває динамічного і фактурного розвитку, виокремлюється у самостійну музичну структуру. Саме на тематичному матеріалі цієї партії відбувається перший кульмінаційний акцент частини. Поступове крещендо призводить до потужного туті оркестру, а багаторазове повторення речитативної фрази із східними елементами неначе створює грізний образ підступного Змія. Після динамічного сплеску, тема «розбивається» на фрази і низхідним рухом під хоральний акомпанемент струнних поступово зникає.

Продовжує розробку хорал струнних і кларнетів під синкопований ритмічний малюнок контрабасів, на фоні якого звучить «гугнявий» риф фаготів, який сформований з елементів головної партії (л. «I»). Таким темброво-фактурним прийомом композитор відтворює казкові образи епічної давнини. Другий мотив вступу — хорал поступово набуває самостійного жанрового висвітлення. Тематично він зближується з матеріалом побічної партії, яка має спільні риси із церковною традицією знаменного розспіву.

Поліфонічне проведення елементів побічної і головної партії призводить до інтонаційного напруження та поступового мелодичного розшарування. Подальше згущення гармонії готує тиху кульмінацію, у якій в своєму первісному вигляді звучить головна партія. Композитор проводить її повністю, акомпанемент змінюється на мерехтливе тремоло струнних. Так вимальовується ніжна пасторальна тема, яка зупиняє стрімкий розвиток частини, відображаючи пейзажну картину недоторканої природи. Таким чином автор добивається ще гострішого протиставлення змістових елементів поетичної програми твору, чим спонукає до активнішого сприйняття музичних образів.

Розробковий розділ увертюри продовжується поліфонічним проведенням і наскрізним протиставленням елементів сполучної і заключної партії (л. «K»). Стакатний акомпанемент струнних, що імітує гру на народному музичному інструменті (гуслі), короткі репліки флейти-піколо, які пронизують

весь оркестр, імітуючи звук сопілки, остинатне проведення теми, дублювання терцевими вторами тетракордного наспіву (із оспівуванням опорних звуків у дерев'яних духових) призводить до динамізації та стрімкого динамічного зростання образу велелюдного дійства. Танцювальний характер епізоду яскраво підкреслює ритмічно-моторна акордова тема валторн. Композитор вдало відтворює специфічне звучання оркестру часів Київської Русі. Колористичний скомороший образ протиставляється хроматизованому антагоністу (образ Тугарина, змальований тематизмом сполучної партії), контрастні теми з'єднуються в єдиному звучанні у кульмінаційній зоні твору на туті всього оркестру.

Таким чином, в розробці «Варязько-руської» увертюри у контрастному зіткненні подано основні теми експозиції. М Тутковський, використовуючи виразові засоби оркестрового письма (фактура, гармонія, тембр, ритм, регістр, динаміка, артикуляція), переосмислює початково викладений тематичний матеріал та наділяє його новим образним змістом. Головна партія набуває у розробці «східних» мотивів, розщепляється на мотивні елементи, фрази і постає у лірично-пасторальному забарвленні. Побічна партія з акордового складу — жанрово трансформується, і подана у хоральному викладі оркестрової фактури, відтворює традиції церковного співу. Особливого значення набувають сполучна і заключна партії, які в середньому розділі формуються у цілісний тематичний матеріал. Цікавим в частині є фактурно-темброва імітація гри оркестру часів Київської Русі.

Завершується твір дзеркальною репризою, яка стверджує урочистий настрій звучання побічної партії. Композиційно це забезпечується потужним оркестровим туті, на фоні якого тема проводиться у дерев'яних і мідних духових інструментів (*Poco sostenuto*). Зміна тональності (E-dur) та динамічне піднесення створює атмосферу народного свята, початок частини звучить неначе святковий гімн, який підкреслює велич та могутню непереможність Києва.

Продовжують репризу окремі мотивні елементи сполучної партії (л. «М»), які звучать на піано, чергуючись із хоральним викладом побічної мелодії. У наскрізному розвитку та на динамічному спаді оркестрова фактура «застигає» у поступовому *ritenuto*. Звучання теми заключної партії на форти-симо (л. «О») сприймається емоційно-напружено та схвильовано. Танцювально-експресивний характер фрагменту якнайкраще підготовлює репризу головної партії, яка звучить у низьких струнних (альти, віолончелі, контрабаси) під акордовий акомпанемент дерев'яних духових і валторн (л. «Q»).

Завершується увертюра заключним динамічним туті оркестру. У репризі автор повертає слухача до архаїчних образів, які були експоновані на початку увертюри, утверджуючи образ могутнього духу давньокиївської Держави.

Симфонічна партитура захоплює майстерною технікою оркестрового письма, незважаючи на те, що «Варязько-руська» увертюра — єдиний програмний оркестровий шедевр подібного інструментального складу Миколи Тутковського. Очевидно, що композитор мав намір створити зразок симфонічної сюїти, адже під заголовком клавiру він зазначає: «1-я часть сюиты для оркестра» (рос.). Цей план композиторові не вдалось реалізувати, не дивлячись на те, що увертюру Микола Аполлонович створив, коли йому виповнилось лишень 43 роки і прожив він після написання твору ще 31 рік. За спогадами сучасників композитора, прем'єра симфонічного твору мала великий успіх серед слухачів, тому її виконання надихало автора, його творча думка не залишала осторонь увертюру.

## **Висновки до Розділу 2**

Визначено творчу спадщину Миколи Тутковського як митця-універсала з величезною працездатністю і енциклопедичними знаннями, багатством інтересів у різних сферах мистецтва і науки. Його ім'я є у енциклопедичних виданнях: Брокгауза й Ефрона, Н. Римана, українському радянському словнику, бібліографічному довіднику — з обмеженою інформацією.

Про нього є згадки його сучасників (Г. Беклемішев), вчителів (А. Казбирюк, В. Пухальський) й родичів (В. Шпилевич).

На основі аналізу матеріалів про музично-педагогічну та просвітницьку діяльність М. Тутковського, виявлено її значення для виховання професійних українських виконавців, слухачів та критиків. Виявлено непересічне значення відкриття музичної школи М. Тутковського, яка протягом 37 років була осередком виховання музичних діячів та зіграла роль у культурно-національній розбудові. Випускники і згодом викладачі школи були студентами консерваторій у Варшаві, Відні, Петербурзі, Празі.

На основі архівних матеріалів актуалізовано маловідомий, але значний творчий доробок М. Тутковського, який складається з композиторських творів (симфонічних, фортепіанних та вокальних); просвітницької, організаторської, викладацької діяльності. Розширено інформацію про підтримку та розкриття М. Тутковським радикальних ідей О. Толстого про протиставлення європейської величі Києва азійській дикості Русі Московської в його своєрідному творчому маніфесті — музиці симфонічної «Варязько-руської увертюри» (1900 р.).

Просвітницька та освітянська діяльність М. Тутковського пронизана впливом західноєвропейських і російських принципів музичної педагогіки. Завдяки тому, що в музичній школі Тутковського працювало багато випускників європейських навчальних закладів (М. Лисенко; Я. Шебелік — Чехія, Польща, Відень; М. Шквор, О. Сантогано-Горчакова — Чехія; Д. Бертьє — Польща; Г. Гандольфі — Італія). Крім того, в школі Тутковського працювали випускники Петербурзької консерваторії: А. Канєвцов, Л. Грудзинський, О. Дьякова, Цехновська, Кальєвич-Кліппель, Дивильковська-Боне, Вількомирська-Королік, Бобрецька-Савицька, Людеккан, Воскресенська, Тарковський.

Визначено активну участь М. Тутковського у соціально-культурних заходах Київського літературно-артистичного товариства. Відомі три музикознавчі праці М. Тутковського присвячені музиці М. Глінки, нарисам життя та творчості композитора М. Римського-Корсакова та огляду музичних форм.

Усі вони не містять дати створення, але можуть належати періоду кінця ХІХ ст., у часи захоплення композитором педагогічною діяльністю у власній музичній школі.

Гідний композиторський доробок М. Тутковського також свідчить про його багатогранне обдарування. Зразки фортепіанної музики (баркароли, вальси, гавоти, полонези, мазурки, елегії, експромти) створені для високопрофесійного виконання, що підкреслює відмінний рівень творів. Ця жанрова гілка композиторської спадщини М. Тутковського демонструє прихильність композитора до традицій європейського романтизму, в той же час яскраво презентуючи параметр власної індивідуальності митця. Фортепіанні твори композитора відтворюють жанрово-стилістичні моделі мініатюр Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона. Стильова гра виявляється на всіх рівнях твору, починаючи від назви («Valse a la Strauss», «Souvenir de Vienne», «Valse-caprice», «Masourka a la Chopin»), закінчуючи принципами формотворення (переважання сюїтної побудови). Особливо виразно використовується колаж квазі-цитат у фортепіанних вальсах, що, відповідно колажним засобам, надає різкого стильового контрасту індивідуальній музичній мові Тутковського і стильовим координатам української музичної культури доби.

Вокальна творчість М. Тутковського розділена на два напрями: соціально-психологічний та ліричний. Принципи вокального письма та емоційне навантаження в романсах композитора віддзеркалюють спорідненість з творчістю Р. Шумана та Ф. Шуберта. Індивідуальній мовно-музичній системі композитора притаманна колористика і звукозображальність, що продиктована глибоким знанням особливостей тембрового та регістрового звучання різних музичних інструментів, людського голосу.

Синестезійність музичного мислення є однією із найголовніших рис стилю митця. Композитор використовує різні елементи музично-стильових пластів музичної культури (класицизму, романтизму, імпресіонізму), які формують єдиний індивідуальний стильовий простір композитора, що спирається на ідеї синтезу мистецтв.

Симфонічна спадщина композитора невелика за обсягом, але гідна уваги. Симфонія фа – мінор має класичну основу, поєднуючи романтичні тенденції з традиційною логікою побудови сонатно-симфонічного циклу. Твір демонструє як характеристики індивідуального стилю композитора (пластична мелодія, танцювальний ритм, тяжіння до замкнених побудов, темброве багатство оркестрової партитури), так і прихильність до «пісенного симфонізму» Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, А. Брукнера, Г. Малера.

Музична мова творів М. Тутковського апелює до тематизму та фактурних принципів О. Бородіна, М. Глінки, М. Римського-Корсакова, Ф. Мендельсона; принципів епічної драматургії у зображенні протистояння орієнтальних та слов'янських образних світів, що передають вишукані композиторські наміри та стильову гру.

Програмна симфонічна «Варязько-руська увертюра» М. Тутковського продовжує традиції європейських композиторів, зокрема, Ф. Мендельсона, Г. Берліоза. Драматургічний задум твору відображає естетичні принципи романтизму з ідеєю синтезу мистецтв. Джерелом для імпульсу слухачеві стали дві цитати, використані у якості епіграфу у партитурі (з балади О. Толстого «Змій Тугарин» та поеми О. Пушкіна «Руслан і Людмила»).

Різноманітні засоби виразності стимулювали повне розкриття та протиставлення яскравих та колоритних образів Давнього Києва та Змія Тугарина. М. Тутковський особливу увагу приділив музичній характеристиці двох протилежних культур з двох протилежних світів: східного і західного, навмисно звів драматургію до їх контрасту. Саме такий тип складного контрасту в історії слов'янської музики реалізований в опері М. Глінки «Іван Сусанін», де перша та друга дії — епічна розлога експозиція двох антагоністів, а подальші дії опери побудовані на гостро-драматичному їх зіткненні.

З цією образною сферою композитор вдало втілює принцип жанрового і лірико-епічного симфонізму, який вперше застосував у симфонії С-dur Ф. Шуберт та традиції європейського романтичного симфонізму Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Ліста, Й. Брамса.



Тяжіння М. Тутковського до вільного самовираження, втілення програмності та поступової трансформації образів увертюри спричинила появу змішаного типу складної форми, наближеної до сонатної, характерної для романтичних творів таких жанрів як балада, фантазія, симфонічна поема.

Отже, твір яскраво відображає динамічну модель трансформаційних процесів культури порубіжжя століть, які всотують та переплавляють центральні кульмінаційні традиції слов'янських та західноєвропейських композиторів. Увертюра базується на таких засадах полівимірності, що поєднують вияви основних жанрово-стильових, національних та композиційних параметрів:

- симфонічних традицій європейського романтизму (синтез мистецтв, одночастинний симфонічний програмний твір, з колористичною оркестровкою, вільною формотворчою побудовою сонатного типу, ліро-епічного характеру);

- слов'янських принципів оперної (М. Глінка) та симфонічної (О. Бородін) драматургії;

- формотворчих засадах модернізму (сюїтний принцип, тяжіння до вільної побудови, трансформації сонатної форми та конфліктної драматургії);

- композиційних принципах протиставлення орієнтальних та західноєвропейських стильових моделей у колажному типі, особливо засобами використання квазіцитат.

Увертюра є яскравим прикладом полівимірності у історичному контексті, де архаїчні образи Древнього Києва та Змія Тугарина втілені через сучасне музичне трактування музики старовини. Композитор, поєднуючи квазіцитати (втори з оспівуванням опорного звуку, імітація церковного співу та звучання народних інструментів) та жанрову стилізацію (танок, билини) вдало відтворює зміст задуманої програми.

Використовуючи виразові можливості симфонічного оркестру (тембр, динаміка, лад, гармонія, фактура і. т. д), М. Тутковський протиставляє Східний і Руський світ. Однак музична стилізація реалізується не лишень в якості контрасту, а й у вигляді синтезу. Підтвердженням цього може слугувати го-

ловна партія увертюри, яка в розробці трансформується та набуває рис «східної» музики.

Протиставлення в музиці особистісного висловлювання й суспільного тону відображає наявність образу оповідача та суто епічний тип картинної драматургії. Це відбувається завдяки широкому застосуванню динамічних, тембрових, регістрових і, найголовніше, фактурних контрастів за типом: монодія — поліфонія, соло — хорал.

У творі простежено творчу спадкоємність. Увертюра М. Тутковського симфонізує фольклорно-епічні жанри, є яскравим прикладом впливу на його творчість європейських здобутків. У драматургійній побудові твору відчуту модель втілення епічного принципу та поєднання з ним типу конфліктної драматургії (глінкінський тип). Яскраве зображення історично віддаленої епохи стильовими засобами веде до глибинного занурення слухача твору М. Тутковського у віддалений світ, мандрювання у часопросторі та підкреслення, піднесення композитором актуальної на початку минулого століття національної ідеї — ідеї європейської орієнтації Києва як центра української культури.

«Варязько-руська увертюра» М. Тутковського, у якій композитор відобразив героїчне минуле нашої історії через засади стильової та композиційної полівимірності, є видатним твором симфонічного жанру. Вважаємо, що з часом увертюра посяде гідне місце в концертному виконанні, і, зокрема, в історії української музики.

Творча спадщина композитора, викладача, піаніста, диригента, громадського діяча М. Тутковського розглянута як унікальна полівимірна характеристика української культури означеного періоду з елементами впливу романтичної і модерністичної західноєвропейської традиції крізь призму національної компоненти.

### РОЗДІЛ 3

## КОМПЛЕКСНІСТЬ ОБДАРУВАННЯ МИКОЛИ ШИПОВИЧА ЯК ПЕРЕДУМОВА БАГАТОВЕКТОРНОСТІ НАУКОВО-МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

### 3.1. Наукові розвідки М. Шиповича: становлення митця у контексті професійної міждисциплінарності

Відомостей щодо особистості Миколи Шиповича майже не міститься у науковій літературі. Між тим, його внесок у культурний простір України видається значущим. Тому вивчення багатогранного творчого доробку видатного композитора, музичного критика, мистецтвознавця-дослідника проблем синестезії в галузі образотворчого мистецтва, математика є актуальним науковим завданням. Висвітлення аспектів його поліфункціональної діяльності розкриває особливості культурного життя України кінця XIX — початку XX ст. (додаток Б, фото 21).

Необхідним видається розглянути його спадщину та повернути із забуття ім'я талановитого українського композитора, який у свій час суттєво вплинув на формування і розвиток музичного мистецтва в Україні, попри перепони, які виникали на той час у суспільстві.

Згідно з особистими архівами родини Шиповича та його доньки Олени, відомо про аристократичне походження Миколи Антоновича. Його мати, Марія Іванівна, була представницею княжого роду Починських. Оскільки їх рід був не багатим, вона була віддана на виховання до родини сестри. Її чоловік князь Кропоткін займав посаду головного інженера по кораблебудуванню міста Одеси. Мати майбутнього композитора і громадського діяча мала прекрасну освіту та чудову пам'ять. Її таланти сприяли розвитку лінгвістичних та музичних здібностей сина. Вона володіла багатьма мовами, зокрема французькою, грецькою, українською, російською, англійською, німецькою, знала латину. Як і у багатьох інших композиторів, й у М. Шиповича саме мати стала першим вчителем, зокрема в музиці. Протягом життя Марія Іванівна

була особливою, духовно близькою для нього людиною. За словами доньки, Микола Шипович свою мати «боготворив та обожнював» [12, с. 103].

З трьох дітей, що були в родині, Микола був старшим. Він народився в Одесі першого вересня 1881 року. Музичне обдарування М. Шиповича проявилось дуже рано. Абсолютний слух дозволяв розрізнити та назвати звук в будь-якому регістрі фортепіано та любого іншого інструмента. Він співав у церковному хорі, цікавився книгами та різноманітними науками. Завдяки матері всі діти в родині грали на музичних інструментах. М. Шипович з ранніх років вмів і любив імпровізувати на фортепіано, мав чудово розвинену мелодичну та гармонічну пам'ять, підбирав на слух твори різних композиторів абсолютно точно. В молоді роки неперевершено грав на віолончелі і співав. Мав ліричний тенор. За словами матері, йому було притаманне особливо виразне виконання: «...коли Микола грає на віолончелі, серце співає і плаче» [12, с. 87].

За неписаною традицією видатних українських композиторів того часу, приватним чином здобуваючих музичну освіту, М. Шипович вступає у Київський університет на відділення правознавства. Саме цей юридичний факультет у свій час закінчили К. Квітка, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, В. Яновський. Після закінчення навчання в університеті у 1912 році, М. Шипович додатково прослухав курси філософії (у професора О. Гілярова). Крім того, він навчався у наукових класах: фізики (у проф. Г. Де-Метца), психології (у проф. Г. Челпанова), образотворчого мистецтва — із зануренням у теорію кольорознавства (у проф. Г. Павлуцького).

Водночас М. Шипович закінчив Київське музичне училище (клас віолончелі). У 1913 р. пройшов всі музично-теоретичні дисципліни у М. Тутковського, який тоді очолював музичне училище. Цей момент є дуже цікавим, бо зв'язок цих митців однієї епохи створює цілісну картину музичного життя Києва кінця XIX — початку XX ст. і свідчить про те, наскільки насправді великим був взаємовплив різних поколінь музикантів на формування музичного середовища міста тієї пори.

Протягом 1907–1934 рр. М. Шипович займався композиторською та музично-критичною діяльністю. Як авторитетний критик, він проявив себе більше, ніж у 250-ти рецензіях, серед яких навіть торкався проблематики виконання джазу. Володимир Симоненко у відомій енциклопедій надає посилання на розлогу й професійну рецензію М. Шиповича під назвою «Джаз-банд», яка була надрукована у газеті «Киевский пролетарий» 14 травня 1926 року і висвітлювала враження про концерти у Києві негритянського ансамблю «Kings of Jazz» Френка Уїтерса зі США [177, с. 121].

Починаючи з 1907 р., М. Шипович системно писав музично-критичні статті у київських газетах і журналах і дуже швидко зробився відомим музичним критиком у Києві, до думки якого прислухалися і яку враховували. Він здійснив ретельний огляд всіх подій музичного життя Києва до 1934 року (оперних вистав, симфонічних та камерних концертів), про що у спогадах писав Л. Ревуцький.

Крім того, паралельно М. Шипович веде науково-дослідну роботу в галузі слов'янського образотворчого мистецтва. Про висновки своєї діяльності ним зроблено ряд доповідей в Київській Академії Наук та у Київському Художньому Інституті (1925–1935 рр.). В галузі кольорознавства М. Шипович залишив у рукописах науково-дослідні роботи «Роль кольору в малярстві» (1928) та «До проблеми кольору в архітектурі» (1932). За підсумками його досліджень, враховуючи їх оригінальність та наукову цінність кваліфікаційна комісія Секції Наукових Робітників зарахувала М. Шиповича до складу членів Секції Наукових Робітників м. Києва у 1926 році.

За пропозицією Київського Художнього Інституту з 1925 по 1935 роки, М. Шипович викладав свої спостереження у лекційних курсах студентам архітектурного, живописного та графічного факультетів. До речі, саме М. Шиповичу належить пріоритет постановки проблемного питання про закон просторового розходження кольорових плям, що має застосування у творчій практиці живопису та архітектури. У цей же час М. Шипович проводить консультації з музичного і образотворчого мистецтва при бібліотеці Академії

Наук. Поєднуючи консультаційну роботу з керуванням, завідує кабінетом Образотворчих Мистецтв при бібліотеці Академії Наук (1934–1940).

Доля композитора була важкою. Під час Другої світової війни він з родиною залишився в окупованому Києві і ці роки важко відбилися на його здоров'ї. Але після визволення Києва Управління Архітектури при РНК УРСР доручає йому справу завідування охороною пам'ятників архітектури і мистецтва, а спілка архітекторів — завідування відділом підвищення кваліфікації архітекторів.

Та здоров'я М. Шиповича з кожним днем все гіршає і 13 грудня 1944 року він вмирає. Рідні, друзі, знайомі у своїх спогадах одноставно створили світлий образ Миколи Антоновича Шиповича як людини високих моральних устоїв, принципової в своїх поглядах, інтелектуально тонкої, чутливої, надзвичайно своєрідної, як у своїй творчості, так і у житті.

Родина Шиповичів була вдалим показником творчого обдарування української аристократії. Дружина Раїса Данилівна була поетесою, син Костянтин та донька Олена стали музикантами (Додаток Б, фото 22). Володимир Симоненко у «Енциклопедії джазу» вказує на особливе місце сина Миколи Антоновича у розвитку джазової справи міста Києва, підкреслюючи генетично спрямовану музичну обдарованість: «Шипович Костянтин Миколайович (24.II.1907, Київ— 7.VIII.1942, там же) — композитор. Син М. А. Шиповича. Закінчив Київський музично-драматичний інститут, де навчався по класу композиції у Л. М. Ревуцького, інструментовку та музичну форму вивчав у Б. М. Лятошинського та В. С. Косенка. Автор багатьох творів, у тому числі п'єси “Дитячий джаз” для камерного ансамблю» [177, с. 121]. Вражає фундаментальна освіта, яку здобув майбутній композитор, спілкуючись із видатними українськими композиторами Л. Ревуцьким, Б. Лятошинським та В. Косенком.

Але драматичні часи відбилися на долях членів родини. Костянтин був дуже перспективним композитором-модерністом, та хвороба обірвала його життя у розквіті творчих сил (1942). Трагічно загинула сестра дружини, ві-

дома у довоєнні роки поетеса Поліна Юделевич у Бабиному Яру в чорні дні окупації. Дивом уникнув тієї ж долі чоловік доньки Олени — Авраах.

М. Шипович був вольовою людиною. Незважаючи на складності долі, він плідно займався науковою діяльністю, якій й присвятив останній період свого життя. Окрім музично-критичної творчості, М. Шипович залишив вісім праць по теорії чисел в галузі математики. Три з них: «Ознаки подільності чисел», «Проблеми простих чисел» і «До проблеми Гольдбаха» після повернення до Києва радянської влади, були підготовлені до друку (1943). Член-кореспондент Академії Наук УРСР Ю. Соколов відмічав у своїй рецензії, що роботи М. Шиповича цілком оригінальні і їх слід надрукувати у науково-математичному журналі. Математичні розвідки М. Шиповича датуються 1940–1942 роками. М. Шипович вирішив проявити себе в сфері точних наук саме в той час, коли закінчив діяльність музичного критика. Робота в галузі написання вищезазначених розвідок була вимушеною, але не безуспішною.

Проте М. Шипович був всебічно талановитою особистістю, більш за все займався музично-критичною та композиторською діяльністю. На початку ХХ ст. у будинку Шиповичей збирались поети, музиканти, художники: Ф. Шаляпін, Д. Смирнов, Г. Беклемішев, К. Михайлов, О. Вертинський, інженер Є. Патон та інші, тут точилися запеклі дискусії, обговорювалися проблеми мистецтва. В цьому будинку на розі Володимирської та Великої Житомирської, 11 проживало багато діячів вітчизняної культури-художників, акторів, музикантів, архітекторів. На стінах навколишніх будинків сьогодні рясніє чимала кількість меморіальних дошок. Та, на жаль, тут не знайдеш прізвища Миколи Шиповича, проте його ім'я та імена членів родини досить часто зустрічаються на довоєнних афішах, в мистецьких журналах та газетах дореволюційного, післяреволюційного та довоєнного радянського періодів.

### **3.2. Музично-критична діяльність М. Шиповича як відбиток культурного життя Києва першої третини ХХ ст.**

Найбільш активно виявив себе Микола Антонович у галузі музичної критики. За його статтями та рецензіями можна укласти справжній літопис музичного життя Києва 1907–1934 років. Це й рецензії на виступи в Києві О. Скрябіна, С. Рахманінова, О. Глазунова, К. Шимановського, Ф. Шаляпіна, Г. Нейгауза, Я. Хейфіца, Л.Штейнберга, М. Малька, Й. Турчинського та інших, а також відгуки на прем'єри опер, що були поставлені на київській сцені. Їх написано близько трьохсот і всі вони відзначаються глибиною та оригінальністю думки, високим музичним професіоналізмом.

Про критичні виступи Миколи Шиповича видатний композитор Левко Ревуцький писав: «він був одним з видатних критиків, з глибокою принциповістю, обізнаністю і смаком, сприяв підвищенню художнього рівня виконавців і розвиткові музичної культури» [63, с. 168]. За архівними даними (спогадами) дізнаємося про пристрасний, непідкупний, глибоко принциповий характер М. Шиповича. За словами дружини композитора: «коли він розмірковував над статтями, він повільно й задумливо ходив по кімнаті, потім сідав за стіл і швидко писав. В ці хвилини здавалося, що саме для цього він тільки народився і жив. Свої ж наукові праці він взагалі писав годинами, не відриваючись навіть на обід. З його думкою дуже рахувалися, його боялися і йому вірили» [11, с. 88].

Історичні обставини 30–40-х років та відповідний моральний клімат не сприяли розквіту науково-практичній, особливо — критичній діяльності М. Шиповича. У 1935 році йому запропонували написати негативний відгук на творчість П. І. Чайковського, затаврувавши його як занепадницького буржуазного композитора, не потрібного радянським людям. М. Шипович відмовився і відразу припинив працювати музичним критиком. З боку влади, у відповідь йому також було заборонено виступати в пресі з музично-критичними статтями. Так, задовго до кінця життя М. Шиповича, з 1935 по



рік смерті (1944) його діяльність як видатного музичного критика штучно припинилась.

Висока професійність та неупередженість М. Шиповича як музичного критика у ті буремні часи яскраво виділяє його серед інших колег. Наприклад, наприкінці XIX ст., постійним музичним кореспондентом київських газет «Киевлянин», «Зоря», «Киевское слово», «Киевская газета» та ін. був музичний критик В. Чечотт. Його музично-естетичні погляди спиралися на позиції нової російської музичної школи «Могучої кучки». У своїх публікаціях він завжди із захопленням писав про творчість російських композиторів М. Мусоргського, О. Бородіна, М. Римського-Корсакова, але недооцінював оперний доробок П. Чайковського. Досить скептично В. Чечотт ставився і до української музики. Газета «Киевлянин», з якою співробітничав Чечотт, мала реакційне спрямування, відзначалася шовіністичною спрямованістю та дотримувалася українофобських позицій російської влади щодо рідної культури. Це простежується у статтях та рецензіях, в яких ідеться про композиторську творчість Миколи Лисенка.<sup>8</sup>

Рецензії М. Шиповича не залежали від політичної упередженості. Його статті та рецензії на сторінках газет «Театральная газета<sup>9</sup>», «Киевский листок», «Последние новости», журналу «Киевский театральный курьер» (рос.) на театральні вистави, концерти, вечори створили та зберегли повну картину музичного життя Києва початку XX ст. Ці рецензії та статті зберігаються у відділі газетних фондів НБУВ. З рецензіями М. Шиповича у газетах «Київський пролетарій», «Вечерний Киев» та журналі «Театр і музика» можна ознайомитись у фонді композитора в ЦДАМЛМУ.

До сьогодні дослідники детально не вивчали музично-критичну спадщину М. Шиповича, обмежуючись переліком прізвищ тих виконавців та композиторів, на виступи яких критиком давалися рецензії. Але це дуже поверхнєве ставлення до ґрунтового спадку М. Шиповича в цій галузі, адже

---

<sup>8</sup> Про особливості критичної діяльності пише Л. П. Корній [82, с. 147].

<sup>9</sup> Назви видань надаємо мовою оригіналу.

критик ретельно аналізував стан музичної справи в Києві, з сезону в сезон досліджував репертуар театрів, професійний ріст виконавців та диригентів, підмічав нові таланти. Їх професійна репутація складалася завдяки відгукам М. Шиповича, який буквально «відкривав» сучасникам новий погляд на творчість багатьох композиторів всіх часів.

Яскравим прикладом його критичної діяльності може бути стаття, що була надрукована в щоденній газеті «Київський листок» № 7 від 21.11.1907 під назвою «Музика в Києві». М. Шипович всебічно проаналізував стан музичної справи в Києві на той момент: починаючи від роботи навчальних музичних закладів та закінчуючи аналізом сподівань слухача до опери, оркестрової та камерної музики. Музичний критик відмічає не дуже високий рівень навчання музичній справі в кількох музичних закладах Києва, але відзначає, що втішним винятком є школа М. Тутковського, де вміють «побачити» та розвинути талант і працювати не тільки над технічним аспектом твору, а й над художньо-змістовним. Діяльності Київської опери М. Шипович дорікає тим, що в репертуарі відчувається деяка шаблонність та «заїграність» репертуару, при чому міській театр при розкішних можливостях трупи побоюється ставити такі опери як «Лоенгрін», «Борис Годунов». Втішно для меломанів на афішах би фігурували імена Р. Вагнера, О. Бородіна, О. Даргомизького. Міський же театр воліє тільки іноді ставити, на свій страх та ризик, наприклад, «Садко» М. Римського-Корсакова.

Щодо інструментальних концертів критик відзначає, що крім симфонічного оркестру в місті немає абсолютно ніяких інших оркестрових зібрань. «Для цілого океану оркестрової музики за весь зимовий сезон зорганізується лише 5–6 зібрань. При таких умовах не можна і мріяти про ознайомлення з кращим оркестровим репертуаром з-за кордону та Росії», — пише він [8, с. 2].

Більш задовільний стан справ, на погляд М. Шиповича, з камерною музикою. Так звані «Камерні ранки» бувають достатньо часто і їхні ранкові мі-

шані програми містять вокальні твори С. Рахманінова, О. Гречанінова та інструментальні — О. Глазунова, Р. Штрауса, Е. Гріга.

Концертна ж справа в Києві, за словами М. Шиповича має більш, ніж задовільний стан. Якщо навіть не враховувати шаленої кількості благодійних концертів, а брати до уваги лише артистичні турне, то Київ чув висококласних виконавців, таких як Розенталь, Рейзенауэр, Гофман, Падеревский, Кубелик, Вержбилович, Шаляпін. Дякує критик за це менеджеру пану Виноградському, який на початку століття займався організацією концертів у місті. Водночас, М. Шипович відзначає, що кількість таких концертів у Петербурзі все ж таки вдвічі більша. Але кожний пересічний киянин з впевненістю стверджував, що Київ — місто дійсно музичне.

Майже за дев'ять років потому, у статті, присвяченій бенефісу артистів оркестру міського театру, М. Шипович з жалем робить висновок, що зал майже порожній. Причиною тому, на погляд критика, є поганий музичний менеджмент: раптово відбулося підвищення цін на квитки, яке не підтримувалося вмілою яскравою сповіщальною рекламою. Відмічає М. Шипович й охолодження публіки до музичного життя цілого сезону, нерівномірність смаків киян, як-то — захоплення концертами улюбленця-Рахманінова (з одного боку), апатія та пасивність музичного Києва до мистецтва (з іншого) [8, с. 281].

Критичні прийоми глибокого вдумливого аналізу творчості деяких композиторів, апробовані музикознавчою діяльністю М. Шиповича-публіциста, всебічно розкривають особистість та засади стилю цих митців, що не втрачає актуальності навіть в наш час.

Одну з багатьох таких праць можна назвати, це нарис «Ференц Лист», створений критиком до сторіччя від дня народження композитора. Образ Ф. Листа детально розкривається й аналізується в усіх творчих іпостасях: піаніста, диригента, композитора, музичного критика.

Ліст був першим і найглибшим інтерпретатором фортепіанних творів Л. Бетховена, завзятим популяризатором та пропагандистом музики своїх

сучасників (Р. Вагнер, Г. Берліоз, Р. Шуман). Водночас був творцем особливого типу фортепіанного виконавства, оригінального романтичного стилю інструментальної музики та жанрової форми симфонічної поеми, і, загалом, принципів романтичної програмної музики поруч з Г. Берліозом.

У своїх рецензіях М. Шипович підкреслював тяжіння Ф. Листа до всього оригінального, унікального, нового, знаходив у цьому ментальне підґрунтя для його зближення з російською музикою. Відмітимо, що професійні музиканти і звичайні поціновувачі музики, ознайомившись з таким ґрунтовним дослідженням, яке до того ж має чудовий стиль літературного викладу, далекий від шаблонів і традиційної описовості, будуть мати цілісне уявлення про митця [8, с. 67].

Крім того, М. Шипович звертав увагу на майстерність композиторської техніки, що була характерна для стилю Й. Брамса. Він знаходив яскраві образні паралелі, метафори для означення музичного почерку найбільш «закритого» для музичних критиків німецького композитора: «Музика “в собі”, музика в її архітектонічній абстракції, музика — не мова почуттів, а *візерункова гра мелодійних ліній*, гармонійних фарб, тембрової світло-тіні — така стихія натхнення Й. Брамса, художника-аристократа, завжди замкненого у своїх звукоспостереженнях» (курсив мій. — О. Г.) [9, с. 174]. Подібні розвідки також присвячені М. Шиповичем геніальному піаністу та видатному музичному діячу М. Рубінштейну до двадцятої річниці від дня його смерті. Критик називав його «насадителем на Русі європейської музичної школи» [9, с. 227].

Крім того є нарис, присвячений 50-літтю від дня народження О. Глазунова. М. Шипович розглядав творчу стихію композитора та надбання в улюбленому жанрі симфонії, та влучно зазначає, що «з першого юнацького твору, його симфонії E-dur, намічається творче русло, по якому у подальшому міцніє і шириться обдарованість цього виняткового художника»<sup>10</sup> [211, с. 3].

---

<sup>10</sup> Переклад мій — О. Г.

Музично-критичні статті М. Шиповича, що присвячені творчості Дж. Верді, В.-А. Моцарта, М. Мусоргського, Ж.-Ф. Рамо, П. Чайковського, Й. Штрауса та інших, розкривають загально-філософські тенденції розвитку музичного мистецтва як діалектичного співвідношення загальних законів взаємовідношень канону епохи, стилю, чуттєво-образного засвоєння композитором дійсності, загальних законів художньої творчості і конкретних закономірностей мистецтва музики.

Його доробок музичного критика рясніє цікавими описами звітних концертів навчальних музичних закладів міста, які демонструють роботу з підготовки майбутніх виконавців. Вважаючи музичну школу М. Тутковського найкращою в Києві, критик із задоволенням висвітлював учнівські вечори школи. У рецензії на один з таких вечорів він відзначав, що програми концертів виконувалися на високому професійному рівні. Викладачі школи: А. Каневцов, О. Д'якова, М. Тутковський, Л. Паращенко (фортепіано), М. Шквор (віолончель), О. Форетті-Фрага (вокал) — на його думку мають європейський смак. Учні школи, їх класів, виконуючи твори Й.-С. Баха, Ф. Ліста, Ф. Шопена, відрізняються виконавською майстерністю, демонструють гарну техніку, силу звуку, захоплення, темперамент, чуйну нюансировку. М. Шипович пише, що «музична справа у школі Тутковського стоїть на достатньо високому рівні, про що свідчить серйозність виконуваної програми, хороша школа, виявлена виконавцями і неабиякі здібності, які мають деякі з учасників вечора» [8, с. 171].

Критик М. Шипович оцінював явища музичного мистецтва, розкриваючи важливі для музиканта естетичні позиції (репертуар та склад виконавців, насиченість та змістовність програм). Наприклад, музичні події в школі М. Тутковського, які присвячені концертам камерної музики — так званим «Ранкам», висвітлюються докладно. Починаючи від переліку учасників музичного свята, а саме викладачів школи (Л. Паращенко, А. Фістуларі (рояль), В. Коханський і О. Коханська (скрипка), О. Феретті-Фрага (вокал) і — до програми концертних зібрань. Музична складова цих концертів представлена

основними жанрами європейської музики і досить різноманітна: скрипкова соната (A-dur) С. Франка, серенада для двох скрипок з акомпанементом роялю оп. 56 К. Синдінга, варіації (F-dur) для двох роялей Е. Гріга, романси французьких майстрів XVIII століття. Виконання творів, як відмічає М. Шипович, було майстерним і належним [8, с. 144].

Не тільки музична школа М. Тутковського стає об'єктом уваги М. Шиповича. Звичайно, ще й творча майстерня Київської консерваторії цікавила критика. Він відвідував концерти її випускників і виступи оркестру, що відбувалися у залі Купецького зібрання. Наприклад, схвальний відгук критика отримав концерт піаніста Григорія Гуревича, так званого «вільного художника» першого випуску Київської консерваторії [196, с. 157].

Щодо виступу у концерті симфонічного оркестру з учнів консерваторії, то критик відзначив: «Консерваторський оркестр росте, міцніє и розвивається. Його натхненник, організатор та керівник Р. Глієр зважився дати концерт з творів О. Скребіна, виконання музики якого далеко не всякому оркестру під силу» [8, с. 153].

У цей час відкриваються творчі спілки, що продовжують традиції українських братерств, товариств. М. Шипович приділяє увагу музичним спілкам Києва і аналізує їхню роботу. Наприклад, відвідавши у листопаді 1916 року перший симфонічний концерт «Общества Друзей Музыки» (рос.) у залі Купецького зібрання, він пише: «Це новостворене в Києві “Товариство” відкрило свою діяльність серйозним симфонічним концертом натхненнішого російського симфоніста П. Чайковського. Цим молоде “Товариство...” зарекомендувало себе з вигідного боку. Музичний Київ поставився до події з великою увагою. Не можна не вітати енергії, котра покладена в основу справи, так як, при нинішніх важких умовах, коли кількість кадрів музикантів-професіоналів зменшується, особливо важко зорганізувати оркестр, який міг би як слід впоратись з симфонічною програмою. В Києві вже давно назріла необхідність у створенні такого товариства, яке зуміло б згуртувати відомих

музикантів-професіоналів та аматорів, дало б їм арену для спільної серйозної регулярної художньо-музичної роботи» [8, с. 162].

З архівних документів дізнаємося, що М. Шипович відвідував концерти та музичні зібрання абсолютно різноманітного спрямування. Побувавши на концерті у Купецькому зібранні, він дав оцінку і благодійним заходам, збір від яких йшов на користь відділення спілки піклування про сиріт. Так, у одній з статей в 1916 році він проаналізував концерт «Вечір дитячої пісні» та констатував, що програма була змістовною, ідейно витриманою, гармонійно складеною, різноманітною. Виконувалися найкращі твори М. Мусоргського, А. Аренського, О. Гречанінова, М. Черепніна, В. Ребікова, написані для дітей. Усі твори виконували відомі у місті співаки та виконавці: Є. Мусатова-Кульженко, Є. Долінін, М. Філімонов, К. Антонович, хор вищих навчальних жіночих училищ. Але, позитивно відгукуючись про виконавців, розглядаючи сам захід, автор підкреслював, що «кияне мало допитливі, мало активні, мало вміють цінувати високе і служити йому» [8, с. 147].

Також у той час були популярними заходи, що присвячувалися духовній музиці. М. Шипович неодноразово відвідував їх. Завдяки його рецензіям можна довідатися, що такі концерти користувалися увагою киян. У статті «Духовна музика», присвяченій ювілейному концерту Яківа Калішевського (1915 р.), М. Шипович пише про духовний концерт об'єднаних київських хорів під керуванням Я. Калішевського. Критик відзначає, що цей «обдарований, солідний музикант-регент багато років присвятив створенню першокласного хору. Під його керуванням щорічно влаштовуються духовні концерти, що надають серйозне духовне «підживлення» всім, хто цікавиться духовною музикою. Відповідні концерти завжди мали змістовну та різноманітну програму: Чесноков «Кресту твоєму», Компанейський «Колесниця гонителя фараона», Калішевський «Во царствии твоєм», Чайковський кантата "Москва"» [8, с. 87].

У періодичній пресі того періоду, завдячуючи М. Шиповичу, також спливають прізвища видатних музикантів А. Аренського, Д. Бортнянського,

А. Веделя, Ш. Гуно, О. Каліннікова, Ц. Кюї, К. Стеценка, П. Тості, І. Турчанікова, Г. Форе. У серйозний класичний хоровий репертуар включаються й українські народні релігійні канти, що набули значного поширення у XVII–XVIII ст. та сформувалися на ґрунті українського фольклорного середовища і відображали національну хорову стильову домінанту. Канти та твори вищезгаданих композиторів виконувалися студентським хором університету Св. Володимира під керівництвом Я. Яциневича [8, с. 25].

В архівних статтях М. Шиповича надається кваліфікована оцінка творів українських композиторів і українського музичного мистецтва взагалі на підставі аналізу концертних програм. Зокрема — четвертого симфонічного концерту імператорського російського музичного товариства (1914 р.). Концертом керував Р. Глієр, участь у ньому брав В. Пухальський. У програму увійшли твори виключно київських композиторів: симфонія f-moll Є. Риба, танці з опери «Буйний вітер» М. Тутковського, фортепіанний концерт d-moll В. Пухальського, симфонічна поема «Сірени» Р. Глієра, антракт до 4-ї дії опери «Тарас Бульба» М. Лисенка.

М. Шипович детально розглядав композиторську та виконавську майстерність київських музикантів. Критик відзначив оригінальність музичних творів і неповторність художніх образів. Зокрема, симфонію f-moll Є. Риба характеризував як змістовний твір, що має новаторський гармонійний матеріал та гнучку мелодію. Дещо руйнівного значення набуває інструментовка п'єси, яка не дає відчуття художньої єдності. Автор, на думку М. Шиповича, без сумніву талановитий, але відчутно тяжіє до гармонійного мислення та акордового викладення тематизму: «“Танці” М. Тутковського мелодійні, дуже жваво написані, гармонійний і оркестровий наряд їх досить привабливий. Його музика настільки приємна, що публіка вимагала неодноразового повторення останнього номеру. В. Пухальський свій концерт зіграв на біс. Твір звучав м'яко і співуче». Найкращим номером програми критик назвав «Сірени» Р. Глієра. М. Шипович висловлював думку, що твір написаний під впливом М. Римського-Корсакова [213, с. 3]. Також М. Шипович підкреслив важ-



ливість факту створення у 1919 році симфонічного оркестру ім. М. Лисенка для розвитку виконавської культури та концертного життя Києва.

Музична критика початку ХХ ст. приділяла значну увагу просвітницькій діяльності. У такому просвітницькому дусі М. Шипович коментує оперу П. Чайковського «Черевички», яка виконувалась протягом кількох років міським оперним театром. Особливі акценти М. Шипович робить на виступах виконавців у цій опері (1914): Карпова (Оксана), Скуба (Вакула), Скибицька (Солоха), Донський (Чуб), Поляєв (Біс), Брайнін (учитель), відмічається й диригент Васильєв. Критик характеризував яскраві образи, національний колорит опери [8, с. 155]. На відміну від Москви, де ця опера ставилася вісімнадцять разів, у Києві вистав було набагато менше. Тому М. Шипович зробив акцент на цих київських виставах.

Як і притаманно музичній критиці, митці оцінюють історичне минуле і все, що з ним пов'язано. М. Шипович також робить історичні екскурси, наприклад, до постаті Володимира Великого, якому критик присвятив оригінальну статтю «Особистість Володимира Святого в музиці» [8, с. 22]. М. Шипович співставив образ «батька нашого історичного життя» в опері «Рогнеда» О. Серова (1865 року) та в опері-билині «Добрина Никитич» О. Гречанінова (1901 року). Обидві опери, не дивлячись на відстань майже в півстоліття в написанні, присвячені історичній тематиці. Ідеалізація і поети́зація минулого характерна для цих опер, незважаючи на часову відстань у написанні.

У своїх статтях М. Шипович також аналізує творчість польських композиторів. Його увагу привертає камерна музика Ф. Шопена, І. Падеревського, М. Карловича, Л. Ружецького, С. Монюшко та романтичні стильові домінанти їх творчості [212, с. 3].

Осмилення важливих стильових європейських здобутків надає міцне інтелектуальне підґрунтя власної композиторської творчості М. Шиповичу. Особливо його приваблюють романтизм та модернізм.

Початок ХХ ст. характеризується модерністськими виявами. М. Шипович звертав увагу на найбільш яскраві виступи різних виконавців-модерністів. Наприклад, одна з його статей мала назву «Концерт Павла Коханського і композитора Кароля Шимановського». Критик зазначав, що ім'я останнього впевнено стоїть у ряду польських модерністів і ця перша зустріч киян з творчістю композитора не залишила їх байдужими до згаданих виступів [8, с. 92].

В іншій статті, присвяченій екстраординарному симфонічному вечору під керуванням Л. Штейнберга при участі С. Рахманінова, М. Шипович розкриває зміст симфонічної поеми «Соломея» Генрі Голлея. Критик пише, що гармонічний розвиток музичного твору тяжіє до модерної манери письма, для якої характерні позатональний імпульс та альтерований рух голосів, які у комплексі утворюють велику кількість дисонуючих сполучень (часто різних). Крім позитивної сторони у оцінюванні симфонічної поеми «Соломея», М. Шипович помічає і досить негативні риси. Оркестрові фарби застосовані з досить широким розмахом, але вони не відповідають емоційному наповненню і рівню досить скромного тематизму. Самі теми, що розвиваються композитором, мало переконливі, бліді — «є музична зображальність, але немає музичних образів» [8, с. 94].

Початок ХХ ст. у Києві відзначений появою яскравих нових виконавців та творів. У рецензії Другого симфонічного концерту абонементу 1916 р. М. Шипович пише: «Великий успіх у аудиторії мав піаніст Прокоф'єв, який з майстерністю першокласного віртуоза виконав власний складний фортепіанний концерт *Des-dur*. Гра Прокоф'єва блискуча, барвіста, темпераментна. Що стосується власної творчості композитора, то в ньому багато модерністських претензій, багато піаністичних хитромудростей» [8, с. 318].

У своїх музично-критичних роботах М. Шипович приділяв увагу творчості геніальних сучасників, які приїздили з гастролями до Києва. У його відгуках була оцінка виступів С. Рахманінова, Ф. Шаляпіна та ін. Подібні рецензії нагадують філософські роздуми. Під час гастролей Ф. Шаляпіна критик

відвідував оперу «Борис Годунов» і написав: «те, що дає Шаляпін в своєму виконанні є справжня художня творчість, бо в ньому є два головні елементи всякого мистецтва: створення образу і елемент художньо-прекрасного. Якщо звернутися до різних видів мистецтва, то елемент прекрасного виражений в кожному по-своєму. У живопису — в грі фарб, світлотіні, форм. У поезії — в особливому звуковому поєднанні слів, ритмі понять, настроїв. У сценічному мистецтві — мова, пози, міміка, жести. Все сказане в найвищій мірі можна застосувати до вокально-сценічної творчості Шаляпіна. Він своїм чудовим виконанням створює образ і образ завжди прекрасний» [8, с. 9].

Під час гастролей С. Рахманінова, М. Шипович зазначив, що російський композитор та піаніст — «величезна постать у сучасному музичному світі. Він глибокий лірик з драматичним відлунням. Його гармонії та ритми завжди виразні, його мелодія завжди співає. Рахманінов чудовий піаніст, що тонко розуміє піанізм і дивовижно користується його ефектами для розробки своїх думок» [8, с. 9].

Також критик сміливо визначає серед зірок першої величини скрипаля Фріца Крейсlera, що виступав в симфонічному концерті у Києві в 1912 році; надав оцінку творчості О. Скрябіна (під час його останніх гастролей у 1915 році), як представнику символізму в музичному мистецтві, як явищу в музиці винятковому та знаковому.

У своїх рецензіях М. Шипович охоплює широке коло питань, що висвітлюють музичне життя початку ХХ ст., надає уявлення про непересічне, нове, унікальне, характерне для культури перетину століть. Особливо актуальним це видається для виконавців. Якщо сам музичний твір залишається «жити» у нотних партитурах на довгі роки, то робота диригента чи виконавця кожного разу неповторна, унікальна. У різні роки, у виконанні різних співаків, під керуванням різних диригентів, твір набуває кожного разу іншої інтерпретації. Завдяки критичній діяльності М. Шиповича до нашого часу дійшли висновки про індивідуальність трактовки та творчого почерку диригентів початку ХХ ст. Критик вважав, що «керувати музичним колективом означає

весь час вести з ним німу розмову. Чим мова ясніше і виразніше — тим краще» [8, с. 218]. Завдячуючи його рецензіям, перед нащадками постає ціла плеяда диригентів, завдяки яким кияни почули величезну кількість музичних творінь. Так, критик висловив думку, що Г. Вендель — цікавий диригент з живою індивідуальністю та темпераментом, називає чудовою роботу Г. Хорошанського та А. Пазовського, підкреслив, що А. Лукон завжди диригує старанно і коректно. Без захоплення М. Шипович відгукується про Г. Ходоровського, який «не зливається з виконавцями» та М. Васильєва, у якого «оркестр іноді настільки самостійний, що виконавець мусить поспішати за своїм супроводом». Критик дорікає М. Васил'єву і тим, що один з його звичайних недоліків стосується недотримання ритму в загальній течії оркестру та голосів і «як завжди, громкозвучний оркестр йде на шкоду голосам». Щодо діяльності І. Труффі, то М. Шипович критикує неперевершеність диригента «у звичайних негативних якостях у частині динамічної рівноваги інструментальних груп, ритмічної чіткості та чистоти інтонації» [8, с. 267].

Зовсім протилежна думка М. Шиповича щодо диригента П. Чиміні, який вперше виступав у Києві в 1915 р. У рецензіях про нього зазвичай написано наступне: «досвідчений, має смак, витягнув з партитури все, що було можна і провів оперу з достатньою цілісністю, темпераментний, працює з захопленням. Наявність диригентського обдарування у П. Чиміні безсумнівна» [8, с. 214].

Але з найбільшою повагою М. Шипович відносився до Л. Штейнберга. Про цього диригента критик підкреслив: «має відчуття стилю трактованої композиції, вміння отримувати від оркестру соковиті фарби, втілювати партитуру в широку, яскраву звукову картину, виявляє майстерність ведення мас, смак у передачі відтінків партитури, завжди вміє досягти належної рівноваги між голосом виконавця та оркестром. Оркестр під його керуванням стає достойним виконавцем та інтерпретатором твору. Твори звучать з динамічним блиском, рельєфністю загального звукового малюнка та тембровою соковитістю» [8, с. 271].

За рядками рецензій М. Шиповича на вистави міського театру дореволюційної пори стоять прізвища акторів цього театру та їхні ролі: г-н Шидловський, г-жа Драгомирецька, г-жа Міловідова, г-н Славін, г-н Каміонський, г-жа Норська, г-н Каченовський, г-жа Вікшемська, г-н Струков-Баратов, г-н Томський, г-жа Віллер, Долінін, г-н Орешкевич, Лемінська, г-н Энгель-Крон, г-жа Гашинська, г-жа Брун, Гіляров, г-жа Кремер, г-жа Рудницька, Тихонова, Г. Варфоломєєв, Рибчинська, Сарчинський, г-жа Скокан, Мусатова-Кульженко, г-жа Ісаченко, г-н Леліва, також — Поляєв, Кисилевська, Немов, г-жа Воронець, Белина-Скупевський, Донської, г-жа Монська, Карлашев, Каржевін, г-жа Нетляш, Лєскова, Смельський, Карпова, г-н Цесевич, Модестов, Ухов, г-н Скуба, Скибіцька, Файнберг-Горська, Лубенцов, Сдовцов, Бурська, Сандуци, Улуханов, г-жа Антонович, г-жа Шенгай, г-жа Косс, г-жа Сергєєва, г-жа Ріолі, г-н Лубенцов, г-жа Сазонцева, г-н Алчевський, г-жа Черкаська, г-н Дригас, Ярославський, Крижановський, г-жа Рибас, г-жа Шашкова, г-н Горчаков, Шаповалов, Бурська, г-н Алтайский-Ященко, Новікова, Ніколаєв, Загуменний, Роганський, Федоров, г-жа Баратова, г-жа Литвиненко, Салтанов, г-жа Сергєєва, Темнікова, Окунєва, Бочаров, Держинська, Захарова, Матусевич, Долінін<sup>11</sup>.

У своїх рецензіях М. Шипович завжди оцінював вокальні дані виконавців: відмічав наявність гнучкості голосу чи її відсутність, колоратуру, дикцію, якість яскравості та пружності. Особливу увагу приділяв звуковеденню, рівності реєстрів, вмінню об'єднати партію з роллю, — і вважав, що такі вокально обдаровані актори завжди цікаві слухачеві.

Для оцінки творчості виконавців-сучасників М. Шиповича, його музично-критичний спадок є неоціненним. Репертуар кожного, прем'єри, особливо успішні та невдалі виступи, бенефіси, характеристика вокальних даних співаків, детально проаналізовано критиком. Віддавав належне М. Шипович і

---

<sup>11</sup> Необхідно зазначити, що в той час у газетних статтях і, навіть, у особистому листуванні найчастіше писали лише прізвище особи без ініціалів.

роботі декораторів театру, відзначаючи Є. Евенбах та підкреслюючи, що балетна трупа міського театру дуже професійна.

Перелік рецензій М. Шиповича на виступи сучасників у Києві на початку ХХ ст. налічує велику кількість статей, у яких критиком характеризуються твори композиторів різних стилістичних напрямів, надаються оцінки виконавцям. Крім того, М. Шипович висвітлював і емоційні реакції сучасників, їхні безпосередні неповторні враження від культурних подій Києва.

За клопотанням Спілки Радянських Композиторів України, на чолі із Л. Ревуцьким, за багаторічну плідну працю музичного критика, яка сприяла підвищенню музичного рівня виконання і розвитку культури серед широких мас трудящих, Миколі Шиповичу надали почесне звання Заслуженого діяча мистецтв (посмертно).

### **3.3. Композиторська спадщина М. Шиповича у площині музично-стильових констант початку ХХ ст.**

На відміну від музично-критичної спадщини, не так щасливо склалася доля композиторського доробку Миколи Шиповича. Композитор написав багато музичних творів, з яких значна частина була загублена, але дещо вціліло. Переважно, це мініатюри. З фортепіанних творів М. Шиповича збереглися вальси, з вокальних — романси. Спадщина композитора розпорошена по архівах та бібліотеках Києва: частина зберігається у музичному фонді Національної бібліотеки ім. Вернадського, частина — у центральному музеї-архіві літератури та мистецтва.

Невелика кількість творів композитора була надрукована в 1910 році. Це двадцять вокальних та інструментальних (фортепіанних) творів. Особливим успіхом у виконавців користувалися романси: «Дума», «Сон», «Весною», «Біля моря». Останній був присвячений Ф. Шаляпіну, який неодноразово відвідував Київ з гастролями. Архівом композитора опікувалась його донька, яка зробила реєстр з сімнадцяти романсів на слова М. Альстера, В. Гусева, М. Лермонтова, С. Лугачева, С. Маковського, П. Тулуба, А. Сліп-

цова, Д. Цензора та на власні слова композитора. Вокальні твори отримали визнання у сучасників. Один з них написав: «Слід відзначити співака Когута, який з почуттям передав глибину настрою романса «Дума», твір талановитого відомого композитора М. Шиповича» [8, с. 2].

Окрім романсів, серед творів різних жанрів є симфонічні: поема «Фавн» (1918) та картина «Ліс вночі» (1927); інструментальні: скерцо для фортепіано, вальси в-moll та сіс-moll, вальс із назвою «Среди нас» для фортепіано, а також три програмні п'єси для фортепіано: «Легкість», «Важкість», «Отруєний вальс».

Його твори неодноразово виконувалися та користувались великою популярністю. Серед них — оркестрові твори, такі як симфонічні поеми «Фавн» (1918) та «Ліс вночі» (1927). Цим творам притаманна тонка образність, імпресіоністичний колорит та звукопис, відчуття виразності тембрів оркестрової партитури [12, с.3].

Крім камерних і вокальних творів М. Шипович писав духовні хорові твори: «Милість миру», «Прекрасні на горах стопи благовісника», «Коли біда жахлива», «Славите творця», «Ви пальми принесіть» [10, с. 1].

В листах М. Шипович давав професійні поради синові-композитору щодо задумів створення спільних робіт. У документах ЦДАМЛМ збереглися наступні рядки: «Що стосується нашої спільної з тобою творчої роботи, то я про неї завжди мрію. І мрію як про справу, яка обов'язково і скоро здійсниться» [11, с. 10]. На жаль, мрії так і залишилися мріями, і у творчій спадщині композиторів немає спільних творів. Сина митця — Костянтина Шиповича можна впевнено назвати композитором-модерністом.

Цінним шаром мистецької спадщини М. Шиповича є вокальна творчість, яка у найбільшій мірі представлена жанром романсу. Ліричні твори композитора відрізняються філософським прочитанням літературної основи, глибоким взаємопроникненням слова і музики, звукообразними прийомами та імпресіоністичною манерою вислову, характерною для європейського музичного мистецтва початку ХХ ст.

Романс «Біля моря» оп. 2 («У моря» рос.) присвячений Федору Шаляпину — видатному басу із світовим ім'ям. Композитор підтримував тісну дружбу із співаком, який був частим гостем у будинку Шиповичів. Микола Антонович неодноразово писав рецензії на виступи знаменитого артиста у Києві.

Романс «Біля моря» написаний на вірші поета П. Слепцова<sup>12</sup>. Зміст романсу символічний, наповнений алегоріями природних стихій. З одного боку, міцні та непохитні скелі представляють закостенілу традиційність. Повноводні і швидкі хвилі втілюють образ неминучості майбутніх змін. Вода, як символ змін, здатна зруйнувати найбільшу скелю — консервативні традиції.

У цей час символізм отримував становлення у всій Європі. Вірші П. Верлена набули найвищої популярності завдяки яскраво вираженій «музичальності» поезії. Взагалі для цього періоду культури характерне повне розкриття оточуючого світу крізь призму найтонших психологічних рефлексій. Ці риси притаманні імпресіонізму, чим і наближають його до літературного символізму П. Верлена, С. Малларме, П. Луїса, М. Матерлінка. Останні називають родоначальником європейського музичного символістичного руху Р. Вагнера; водночас, його вважають останнім романтиком.

З іншої сторони, наявний іще один стильовий вимір. У музиці часто використовуються окремі прийоми з музики французьких клавесиністів, що стає домінуючим і в романсі «Біля моря» М. Шиповича. Наприклад, звукозображальні та колористичні ефекти фортепіанного акомпанементу, мінімалістичність формують засобів. Наявні і новації музичного висловлювання: агогічні відхилення, сміливе атональне мислення та загальна імпресіоністична стилістика, які оформлюють музичну думку твору. Романс розгортається за правилами наскрізної структури, просякнутий варіюванням з елементами імпровізаційності, що також характерно, водночас, і для народної

<sup>12</sup> М. Шипович не вказує ініціали поета, однак ми припускаємо, що автор слів романсу це — основоположник якутської радянської літератури, поет, драматург, мовознавець, фольклорист і громадський діяч Платон Олексійович Ойунський (Слепцов) (1893-1939).



музики, і для музики французьких клавесиністів. Композитор вдало передав філософський зміст твору, протиставивши символіку добра і зла, косності традиції і свіжого вітру перемін, новацій.

Романс написаний для баритона, або мецо-сопрано і розпочинається нетривалим вступом із розлогими септакордовими арпеджіато, які неначе імітують шарудіння хвиль (Додаток Б, фото 23–24). Вислів «Чёрным призраком грозно утесы стоят» переданий у музиці вокальної партії оспівуванням стійких звуків тонічного тризвуку, що яскраво втілює непохитність та стабільність образу, символізує міцність традицій. Розвиток музичної теми перериває фермата, яка утворює можливість вільної виконавської імпровізації для передачі особистісного переживання. Імпровізаційність завжди домінувала у архаїчному фольклорі, музиці безписемних культур. Фортепіанний акомпанемент нагадує перебирання струн, приміром, на бандурі (Додаток В, нотний приклад № 6).

Продовжується романс фразою «И у ног их смиряются волны», яка є повторенням першого музичного вислову, однак із напруженим оспівуванням зменшеного тризвуку (за рахунок введення альтерації — Фа-бекар). Декламаційний музичний вислів з текстом «С диким бешенством катится сомкнутый ряд и ложится бессилия полный» набуває динамічного і регістрового розвитку, транспонується вгору та звучить більш пронизливо у тональності d-moll.

Фортепіанний акомпанемент гармонічно збагачується та захоплює все ширший діапазон. Незмінний ритмічний рух і акордово-хоральна фактура (арпеджіато) вдало імітує безперервний рух хвиль, які розбиваються об високі скелі. Речитативна манера вокальної партії плавно переходить у ліричну наспівну фразу: «Умирает волна. И несутся за ней сотни новых всегда неизменно», у якій вдало розкривається закладена у тексті трагедійність, притаманна романтичному методу гострого зіткнення образних антитез: життя-смерті, старого-нового.

Мелодично-напружена фраза «Чтобы всем умереть у прибрежных камней, Обливаясь жемчужною пеной...», яка розвивається у високому діапазоні, підсилюється звукообразжальним ефектом відтворення «перлин», що супроводжується висхідним арпеджіо у високому регістрі фортепіанного супроводу.

Другий куплет романсу розпочинається песимістично-ствердним висловом «Пусть погибнет волна! Пусть погибнет их сто! Пусть не рухнет утес! Что за горе? Много новых родится за то, там на пепельном синем просторе». Драматична фраза звучить на загостреній грані гіркої іронії, але, водночас, піднесено і світло. Меланхолійний скептицизм тут переплетено із оптимістичним бажанням перемоги. Саме у таких кульмінаційних сплесках емоційних переживань на стиках форми найкраще відображається майстерність композиторського письма, притаманних романтикам. М. Шипович, дбайливо використовуючи фактурні і мелодичні фарби, відобразив найтонші людські почуття і бажання виключно активного, піднесеного над буденністю романтичного героя.

Завершується романс стверджувальним висловом, у якому закладена головна суть твору: «И придут эти новые силы сюда, беззаботнее и молодые, с новой мощью надеждой придут и тогда, Берегитесь утесы седые»! Речитативно-декламаційна фраза побудована на відображенні революційних почуттів, це переможний гімн нового мислення над традиційними звичаями і застиглим світоглядом.

Отже, романс М. Шиповича «Біля моря» представляє синтетичний, музично-поетичний жанр, розповсюджений із другої половини XVIII ст. у Європі, починаючи із творчості композиторів берлінської школи (М. Арікола, К.Ф. Е. Бах, Ф. Бенда), відомій і у Франції (Е. Мегюль, А. М. Бертон). М. Шипович вдало синтезував літературний і музичний текст, відобразив характерну для романтизму тенденцію відтворення психоемоційного стану людини. Взаємопроникнення слова і звуку в романсі відбулося на основі глибокого філософського переосмислення композитором поетичної основи твору.

У контрастному дуалізмі, діалогічній формі та прийомах алегорії, використовуючи звукообразальні ефекти, і композиторську майстерність втілення особливих прийомів, автор іронічно протиставив у різкому стику два антиподи: застигла скеля — як традиційність і звичай; динамічна, рухлива вода — новизна і безповоротність змін. Використання М. Шиповичем сучасних для того часу в Європі музично-стильових прийомів: гостра альтерація, наскрізна побудова форми із елементами імпровізаційності, імпресіоністична стилістика та мінімалізм музичного вислову підтверджує своєрідну рецепцію романтизму в українській музиці на початку ХХ ст.

Протиставлення світу прекрасних ідеалів, їхньої недосяжності у земному житті породило в творчості романтиків трагічні мотиви самотності.

Наприклад, романс М. Шиповича «Восени»<sup>13</sup> («Осенью» (рос.) 1920 року) для високого голосу (сопрано або тенор) та фортепіано, на слова Сергія Маковського. У неримований текст вірша автор заклав глибокий філософський зміст — це інтимна сповідь головного героя про нездійсненні мрії та гіркоту втрати, яка передається змальовуванням пейзажних картин ностальгічними фарбами осені. Основний образ твору переданий композитором сміливим політональним розгортанням музичного полотна. Головне ладове навантаження несуть змінні релятивні опорні звуки, у які спрямовані дисонансні нестійкі шаблі, що підпорядковані ладовому тяжінню альтерованих акордів.

Основний принцип драматургічного розвитку романсу характеризується застосуванням імпресіоністичної стилістики у музичному оформленні поетичного символізму. Для імпресіонізму взагалі спорідненим є символізм, в якому слово володіє глибоким філософським змістом (згадаємо, наприклад оперу-символістську драму Дебюссі «Пелеас та Мелізанда»).

Особливості форми романсу продиктовані прозовим літературним текстом та спрямовані до втілення ідеї наскрізного розвитку музично-поетично-

---

<sup>13</sup> Романс М. Шиповича «Осінню» написаний російською мовою дореволюційною орфографією.

го висловлювання із тяжінням до тричастинної структури. Прозора і «економна» фактура твору наділена рисами мінімалізму (Додаток Б, фото 25–26).

Розпочинається романс нетривалим вступом, у якому експонується основний образ твору. Репетиційно-рівномірне повторення восьмими ноти звуку «соль», створює ефект невпинного руху часу через звуконаслідування: відображає схвильоване биття серця, наполегливий стук годинника чи ностальгічне брязкання осіннього дощу — все те, що символізує нестримну плинність часу та безповоротність життєвих подій. Рівномірно-пульсуючий ритм із нетривалими паузами, зберігається упродовж всього твору, а остинатний звук «соль» — являє собою своєрідний звуковий «лейтсимвол часу». На наполегливий ритм поступово нанизується акордове нетерцове (секундове) на шарування, що призводить до «згущення» та насичення музичної фактури що підкреслює змістовний образ романсу.

Вокальна партія твору характеризується речитативним викладом тематичного матеріалу, що має спільні риси із декламацією та просодичним церковним співом (конгломерат драматичного речитативу, внутрішнього монологу та молитви).

Фраза «Дерево стонет в саду моем, дерево стонет» сформована на ритмічному наполегливому повторенні звуку «соль», під пульсуючий акомпанемент фортепіано. Стриманість музичного висловлювання тут виражається через економне використання мінімалістських ресурсів фактури, гармонії і мелодії. (Додаток В, нотний приклад № 7).

Ансамблевий унісон поступово «розшаровується» і згущає свої гармонічні фарби, однак, наполегливе «соль» остинатно проводиться в басу, як єдина незмінна константа. Закріпленню відчуттів смутку і порожнечі сприяють звучання кварто-квінтових інтервалів та секундові звучності.

Щоразу фрази соліста перериваються «биттям серця» в супроводі фортепіано, що створює своєрідний діалог між шарами фактури, між вокальною і інструментальною партіями.

Наступна побудова «Падают листья и ветер их гонит. Ветер печальный...» побудована на речитативному відтворенні вербального тексту. Різкі дисонуючі інтервали між соло і акомпанементом, які щоразу лунають все активніше, пом'якшуються терцовою второю, що дублює мелодію вокальної партії в інструментальному супроводі. Короткі форшлагги доповнюють характер фрази та відображають звук падаючого листя, чим підкреслюють душевний біль втрати та відчуття ностальгії. Також акордові форшлагги вдало імітують звучання церковного дзвону, цим прийомом автор підкреслює глибину душевних переживань героя. Взагалі, музичне імітування дзвону у композиторських творах притаманно європейській музиці у широкому емоційному діапазоні (від звукового «знаку» святкових урочистостей — до трагічних подій). Тут дзвони передають настрій герою и його передчуття нещастя.

Звучанню фрази «Холодно, жутко мне...» передують різке сфорцандо в низькому регістрі. Густий звук в басу зупиняє рівномірне та безперервне повторення звуку «соль», на фоні якого звучання вокальної партії сприймаються із особливим хвилюванням і трагедійністю. Продовжується романс словами «Сосны как призраки злые... Тучи надвинулись, словно большие серые скалы...», поетичний текстовий вислів підкреслюється рівномірною пульсацією акордів та активною басовою партією, яка являє собою низхідний хроматичний хід. Особливого значення для подальшого розгортання твору набуває гармонія, поступове згущення звучання призводить до емоційного нагнітання та кульмінаційного спалаху почуттів. Завершується перший розділ тричастиної вільної побудови октавним форшлагговим низхідним стрибком, який образно відтворює закладений у тексті зміст.

Головна кульмінація романсу являє собою потужній динамічний і емоційний сплеск, що відбувається на окличному вислові «Боже! Как пусто и хмуро в саду моем бедном!» Вокальна партія набуває тут яскравого мелодійного забарвлення, секвенційний розвиток теми, яка звучить у напруженому високому регістрі, підкреслює лірико-психологічний зміст твору. Кульмінаційна фраза вривається різким сфорцандо, яке «застигає» на ферматі та на

деякий час зупиняє рівномірний розвиток романсу. Гучний та схвильований вигук, ще більше концентрує увагу слухача на емоційному шарі розгортання романсу. Фортепіанна фактура підтримує мелодичний запал сольної партії та являє собою акордовий хорал із виразним низхідним басовим рухом.

Експресивний розвиток середньої частини продовжується словами «Все о несбыточном, все о бесследном поздние думы...», у яких закладений смисл вдало переданий імпровізованою лінією, закладену композитором у вокальну партію, що обумовлює декламаційну манеру вокального висловлювання та можливість власної інтерпретації змістових акцентів тексту в партії виконавця. Акомпанемент тут знову набуває наполегливого рівномірно-пульсуючого руху.

У середньому розділі середньої частини романсу композитор часто використовує позначки різноманітних прийомів агогіки, чим дає можливість відносно вільного трактування твору для виконавця. Соліст має можливість вільно інтерпретувати напружені моменти романсу через призму власних переживань і емоцій, що розкриває різноманітну палітру психологічних відтінків особистісного характеру та індивідуальної манери виконання. Завершується цей розділ мерехтливим і заворожуючим звучанням великого мажорного септакорду у верхньому регістрі, який неначе «застигає» в просторі та сприймається, як ранкове марево.

Початок репризи знову повертає слухача до експозиційної частини романсу. Наполегливе репетиційне «соль» в басу, яке вривається з повною силою, знову нагадує слухачу про нестримний плин часу. Фраза «Где-то в тоскующем сумраке...Где-то дерево стонет...» знову лунає декламаційно на одній висоті. Речитативна «суха» манера співу, емоційна відстороненість, підкреслює біль втрати, байдужість до навколишнього світу і емоційна спустошеність головного герою романсу.

Драматизму означеній ситуації додає нетривала фортепіанна постлюдія, у якій повторюються кульмінаційні сплески середнього розділу. Звуконаслідування церковного дзвону, як знак очищення і примирення, замикає

структуру твору та залишає місце для роздумів. Завершується романс неквапливим сповільненням та помірним спадом динаміки. Поступово стихає на-полегливе повторення звуку «соль», що символізує у творі час, а інструментальний коментар стає віддаленим і все замовкає...

Таким чином, романс М. Шиповича «Восені» демонструє полівимірність композиційно-стильового мислення композитора. Тенденції часу (символізм, імпресіонізм та романтичний вектор) дають підстави для складного композиційного втілення філософської ідеї поетичного тексту. Вокальна і фортепіанна партії знаходяться у непорушній єдності, взаємопроникнення відбувається завдяки синтезу засобів виразності музичної та текстової складових; глибокого філософського підходу до відтворення образів та основної ідеї літературного тексту романсу. Центральним є стан душевного болю втрати, що передається метафоричним порівняннями із осіннім садом. Автор використовує, як своєрідний стрижень структури «лейтмотив часу» (репетиція звуку «соль»), що підкреслює тонкість психологічних переживань та швидкоплинність часу. Велике значення у творі має виконавська інтерпретація, що реалізується через засоби агогіки, які дають можливість для трансформацій образів та особистісного прочитання романсу.

Зацікавлення викликає імпресіоністична стилістика, що виражається через мінімалістичне мислення, наявність звукозображальних ефектів у гармонічному та фактурному колоритах (дзвоніння, биття серця, шум листя), символізм та глибина лаконічної манери висловлювання, використання лейтмотивів та інше.

Розкриття лірико-психологічної канви романсу відбувається завдяки смілому використанню композитором музичних виразових засобів, зокрема переважає речитативна декламаційна манера співу, вільна побудова форми, імпровізаційність та варіантно-варіаційне розгортання музичних лапідарних тем, атональне мислення, хроматична насиченість та альтерованість гармонії, різка динамічна контрастність та дисонансність нетерцових акордових побудов, що характерно для камерно-вокальних творів розвиненого романтизму.

Тож, поєднання романтичних музично-стильових орієнтацій, текстових домінант та схильність до імпресіонізму з нахилом до символізму демонструють полістилістичний вектор твору, що відображений у композиційних засадах романсу.

Романс «Восени» можна означити як твір сучасного митця і без перебільшення, саме тому, що композиторська техніка М. Шиповича являє собою новаторську, на зразок прогресивного мислення, притаманного стилю нової музики початку ХХ ст., основною метою якого є глибинне проникнення та відображення образної канви твору через філософське трактування поетичного тексту та особистісне його тлумачення.

Яскравим проявом творчого обдарування М. Шиповича можна вважати оркестрову мініатюру «Фавн» (Київ, 1918 р.). Сам автор надає означення твору у надпису на титулі партитури з дещо «модерністським» присмаком: «Симфонический силуэт «Фавн» (танец олицетворенной природы)» (рос.). Композитор прямо звертається до синтезу різних мистецтв: літератури, музики, танцювальної пластики й художньої образності (Додаток Б, фото 27–29).

Типова романтична ностальгія за недосяжними ідеалами на фоні протиставлення минулого — буремній буденності першої третини ХХ ст. викликало у творах того часу тяжіння до ідеалізації та поетизації минулого; звідси органічним стало звернення до міфів як програмних основ музичних творів.

Микола Антонович, зазначивши у назві твору «симфонічний [силует]», спирається на античне розуміння змісту цього слова, де «симфонія» (грецькою «συμφωνία») в музиці розумілось, як злагоджене або гармонійне звучання, яке він і має на увазі. «Фавн» це програмна мініатюра, у якій композитор використовує камерний склад оркестру.

Програмними для опусу стали поетичні рядки із пасторальним описом природи. На титульній сторінці партитури рукою М. Шиповича написана така фраза: «В ажуре лунных бликов, в узоре теней дремлющих деревьев одиноко танцует это странное тоскующее существо — дитя чащи лесов» (рос.) [7, с. 1]. Цей текст, скоріш за все, був створений самим композитором для кра-



щого пояснення музичного образу. Фавн у М. Шиповича є і дитям, і втіленням природи. Тим більше Фавн — римський бог лісів і полів, заступник стада та вівчарів.

Назва симфонічної поеми «Фавн» перегукується із всесвітньо відомими творами тієї епохи, назвемо «Фавн і пастушка» І. Стравінського (вокально-симфонічна сюїта 1906 року на слова О. Пушкіна) та Прелюдом «Післяполудневий відпочинок Фавна» К. Дебюссі (оркестровим прелюдом 1894 року на текст С. Малларме).

Алюзії твору засновника музичного імпресіонізму Клода Дебюссі у «Фавні» М. Шиповича, перш за все, знаходимо у втіленні знахідок оркестрового колориту видатного французького композитора, програмній канві, імпресіоністичній манері висловлювання, складі оркестру та тембрових рішеннях, в особливостях гармонії та мелодико-інтонаційній сфері.

Прем'єра симфонічної поеми Клода Дебюссі «Післяполудневий відпочинок Фавна» відбулася наприкінці ХІХ ст. у Парижі. Вона стала першим справжнім успіхом композитора і досконало продемонструвала імпресіоністські знахідки його симфонічного стилю. В 1912 році на музику симфонічного прелюду Клода Дебюссі був створений одноактний балет, який був представлений трупою Сергія Дягілева.

Твір «Фавн» М. Шиповича звучав лише у програмах симфонічних концертів в Києві. Нові образи і теми вимагали від композитора розробки нових засобів виразності. Приміром, автором було обрано особливий склад оркестру з парною групою дерев'яних духових, арфами та струнними, але без мідної групи. Із ударних композитор використовує тільки тарілки. Такий склад продиктований пасторальним тонусом міфологічного образу Фавна, який у оркестровій мініатюрі М. Шиповича представлений невагомим звучанням струнних, арфи і дерев'яних духових. Композитор, використовуючи такий склад оркестру, вдало імітує звуки природи, щебетання птахів, шум вітру, шелест листя.

Сюїта у епоху модернізму розквітає як жанр — стверджує дослідниця української сюїти Ольга Кричинська [114]. Силует — авторське жанрове означення твору, — має можливість багатогранного трактування (формотворче та жанрово-стильове). Формотворчі принципи вільної побудови у чергуванні епізодів твору «Фавн» допомагає дослідити особливості української сюїти. Для постромантичних музичних творів епохи модернізму характерно розширення сталих жанрових традицій і форм, наповнення їх новим змістом. Так, увага до втілення образів, портретів, прагнення психологічної деталізації, обумовили розквіт у романтиків жанрів мініатюри (вокальної, інструментальної, оркестрової) з різними назвами, які надають особливі змістові акценти. Наприклад, М. Шипович використовує жанрову назву «[симфонічний] силует». Даний жанр знайшов ствердження в образотворчому мистецтві, і наприкінці ХІХ ст. активно розширює сферу впливу, при чому сміливо охоплює і музику. Так, силует (як загально-портретний пантомімічний абрис), знайшов своє відображення у назвах музичних творів низки тогочасних композиторів. Серед них «Силуети для фортепіано» (ор. 8, 1879 р.) чеського композитора-романтика А. Дворжака. Цей твір побудований відповідно до умовного сюжету — «спогади автора про пережиті події в молоді роки», тому, що дванадцять п'єс-силуетів малюють ліричні (поетично-замріяні або пісенно-задушевні) і жанрові (танцювальні або скерцозні) образи, об'єднані за принципом контрасту і тематично.

Такий жанровий контраст, схильність до миттєвих портретних замальовок, строкатість та втілення різних життєвих вражень у п'єсах-мініатюрах, є типовим для епохи західноєвропейського романтизму ХІХ ст. (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Ліст, Й. Брамс). Слов'янські композитори мають власну практику реалізації зазначеної жанрової моделі. Трактування даного жанру представлено у творчості російського композитора А. Аренського. У творі «Силуети: Сюїта для оркестру (або двох фортепіано) ор. 23 № 2», яка була написана у 1892 році, композитор втілює дуже промовисті образи, характерні для тих часів. Твір складається із таких частин: «Вчений», «Кокетка», «Бла-

зень» («Полішинель»), «Мрійник», «Танцівниця». Як зазначає Л. Осипова — дослідниця творчості митця: «Сюїта "Силуети" А. Аренського була однією з найулюбленіших творів концертуючих фортепіанних дуетів» [151, с. 191], тобто вона існувала та активно виконувалась у концертах піаністів та користувалася популярністю, завдячуючи яскравій пластичності образів та виразності музики.

Оскільки М. Шипович був видатним музичним критиком, його перу належить низка аналітичних статей, присвячених творчості європейських композиторів. Певна аналітична апробація сталих констант індивідуального стилю, художньо-естетичного, ідейно-образного та загальностильового векторів минулих епох та їх видатних представників у мистецтві надавала міцне інтелектуальне підґрунтя його власній творчій діяльності.

Оркестрова мініатюра М. Шиповича «Симфонічний силует “Фавн”» відповідає естетиці європейського романтизму, та імпресіонізму-символізму епохи модернізму. На відміну від класицизму, в творах романтиків та імпресіоністів домінує оригінальність, яскрава індивідуальність, що і характерно для твору М. Шиповича.

Оскільки музично-критична діяльність М. Шиповича була дуже широкою, він був знайомий із творами багатьох композиторів того часу. Формування в нього національно-еклектичного композиторського стилю знаходиться в дусі свого часу і під впливом західноєвропейської школи. За тогочасним свідченням видатного західноукраїнського композитора і громадського діяча С. Людкевича, пісні з Франції виконувалися повним текстом в оригіналі [193, с. 82–88], і таким чином вони «приживалися» в Україні, поєднуючись з національними українськими традиціями, «вписуючись» в специфічну історичну обстановку. Крім того, спільні музично-стилістичні риси між французькими робітничими піснями та хоровими творами українських авторів — такими як «Вічний революціонер» М. Лисенка, «Хор норманів» А. Вахнянина (з опери «Ярополк»), «Шалійте, шалійте, скажені кати» простежено у спогадах [52, с. 81–83] і листах М. Лисенка [157, с. 252].

Свідченням того, що романтичні й модерністичні риси в українській музиці співіснували в цей період є творчість «пізнього романтика» С. Людкевича, «поміркованих модерністів» Василя Барвінського і Нестора Нижанківського, «академіста» Бориса Кудрика та молодих новаторів, композиторів-модерністів Зиновія Лиська, Антона Рудницького, Миколи Колесси, Стефанії Туркевич (Лукіянович, Лісовська). Хоча всі вони свідомо спрямовували свою творчу діяльність на те, щоб «заповнити по змозі усі ділянки музичної літератури нашим національним змістом» (С. Людкевич), молоді композитори покоління початкових років ХХ ст. були й репрезентантами своєї епохи. Повернувшись після навчання у європейських музичних центрах, вони внесли в патріархальну атмосферу Львова й України дух неспокою, пошуку, ковток сучасного повітря. Герметизм галицької музичної традиції було порушено, до неї чимраз ширше почали проникати нові впливи із Заходу. «Таким чином, визрівали умови для переростання новаторських пошуків окремих авторів у тенденцію, зрештою — у явище музичного модернізму, що охоплює певні пласти творчості львівських композиторів. Тому, незважаючи на несприятливі зовнішні фактори (деяка культурна провінційність, польська культурна негачія), а також внутрішні проблеми (консерватизм українського мистецького середовища), виникнення феномену львівського музичного модернізму видається процесом природнім і навіть закономірним» [185, с. 21].

Тож, і симфонічна мініатюра являє собою вільно побудовану наскрізну структуру із тяжінням до тричастинної форми, з елементами імпровізаційного розвитку основного тематичного матеріалу. Твір рясніє звукозображальністю, інтонаційно-ладова сторона схильні до прояву особливостей атонального мислення; також музичний шар просякнутий тонким відображенням відчуттів та переживань, філософським підґрунтям, що характерно для романтизму та імпресіонізму.

Розпочинається мініатюра тривалим вступом, який зображає ранкове пробудження природи, символізує етап становлення, початкової крапки розвитку, викликаючи алюзії відповідних образів та засобів виразності Е. Гріга,

П. Чайковського, М. Мусоргського. Театральним ефектним прийомом завіса майбутнього дійства неначе «відкривається» із допомогою тихого заворожуючого звучання арфи і перших скрипок. На фоні м'якого і розлогого акомпанементу звучить тема, яка змальовує природу — рідне середовище головного героя, міфологічного Фавна (або Пана з флейтою). Пасторальна мелодія інструментована тембрами флейти і скрипок, які вдало імітують звучання сопілки. Партія флейти, як у відповідному творі К. Дебюссі, звучить у нетиповому для «амплуа» інструменту і складному для виконавця, середньому регістрі. Подібна темброва барва передає містичний та казковий колорит образу язичницького бога, що награвляє.

Основна мелодія побудована на неквапливому оспівуванні опорного звуку, відтворює загадковий образ лісу і його казкових мешканців, що викликає спогади про музичні казки М. Глінки, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, містично-фантастичні образи творів К. Дебюссі, Е. Сен-Санса. Бажання детально донести до виконавців свій творчий задум композитор реалізує у численних ремарках, як у традиціях французьких композиторів початку ХХ ст.<sup>14</sup> (Додаток В Нотний приклад № 8).

Мрійливе і медитаційне звучання оркестрової фактури пронизує звучання першої флейти (I) у високому регістрі — це друга фраза теми, яка являє собою своєрідну квазі-цитату прелюдії до «Післяполудневого відпочинку Фавна» Клода Дебюссі. Стилістична алюзія сприймається як своєрідний змістовний діалог між творчістю та мистецькою думкою двох композиторів. Контрастний тріольний ритм спонукає до зосередження та імітує чарівний пташиний спів, доповнює картину ранкової недоторканої природи.

З точки зору жанрової складової середня частина оркестрової мініатюри (ц. 3) представляє собою химерний вальс-скерцо (3/4), чим характеризує портретні риси головного персонажу твору — міфологічного фавна, який

---

<sup>14</sup> Композитор зазначає темп *Allegretto i* дописує ремарку «*no tristezza*», що означає «без суму».

змальований вже на фоні нічного лісу, саме як міфологічна істота, створіння із рогами та копитами.

У розділі підкреслюється демонічна сторона характеристики головного героя темброво-регістровими засобами. Образ нечистої сили у нічному дрімучому лісі змальовується певною увагою до басовою партії у «гугнявому» тембрі фагота у низькому регістрі, що підкріплена тембрами віолончелей і контрабасів та штрихом піцикато, короткими форшлагами. Вся оркестрова фактура — суцільний фон, без тематичного рельєфу, який об'єднаний за принципом загального вальсового руху. Звідси також гармонія, тембр і ритм, являють собою комплексну єдність, тобто, тут відсутнє розподілення фактури на тему й акомпанемент, весь фрагмент є неподільним цілим. Такі прийоми є характерними для партитур композиторів-імпресіоністів.

На фоні поступового уповільнення руху та згасання динаміки звучить декламаційно-лірична тема (ц. 6), яку можна трактувати, як монологічний вислів головного персонажу. Адже Фавн — це створіння, у якому добро і зло чітко не розмежоване, а за зовнішнім виглядом рогатого страховиська криється тепла і турботлива душа, що підкріплюються м'якими тембрами оркестру.

Мелодія звучить м'яко у кларнета і альту (на стакато) із імітацією квапливого дихання та декламації. Розвиток частини зупиняється на ферматі всього оркестру, після якої тему Фавна продовжує бас-кларнет (ц. 7). Удруге перебивають середній розділ колоритні звуки чарівної арфи та удари тарілки, які неначе пробуджують нічний ліс від сну та розвіюють чари. Завершується центральний розділ поступовим зменшенням динаміки і природа ніби завмирає в очікування світанку.

Реприза оркестрової мініатюри знову повертає слухачів до початку твору (ц. 9). Композитор, використовуючи фантастичні пасажі арфи і флейти, змальовує казкову природу, ліси і луки, у яких мешкають міфологічні персонажі. Завершується твір тихим відлунням, яке поступово згасає і зникає.

Отже, здійснивши аналіз оркестрової мініатюри «Симфонічний силует “Фавн”» М. Шиповича, можна обґрунтувати деякі особливості індивідуаль-

но-стильових рис творчості композитора. Вони яскраво виявляються у вимірах постромантизму доби модернізму та у композиційних засобах. Характерний для романтиків синтез мистецтв проявлений у симфонічному творі М. Шиповича завдяки комплексному залучанню виразних ресурсів різних видів мистецтв: літературного джерела (в епіграфі міститься програма узагальненого типу), мистецтва пантоміми (танок Фавна у химерному жанровому синтезі вальсу та скерцо), силуетної пластики та «звукообразального живопису» партитури, тощо. У мелодично-ритмічній канві твору М. Шипович вдало використовує імпровізаційну манеру музичного вислову інструментальної побудови, що сприймається як «уступи» думи; наявні прийоми звукообразальності (звукам та голосам природи; та й флейта Пана звучить як сопілкове награвання). Подібна увага до рідного етнічного мистецтва є характерним для естетики романтизму, водночас така риса сприймається як вияв національного колориту творчості митця («бандурна» імпровізація та сопілкове награвання вдало маркують етнопростір України).

### **Висновки до Розділу 3**

Визначено, що музично-критична діяльність М. Шиповича охоплює широке коло питань. Його роботи присвячені концертно-музичному розвитку столиці початку ХХ ст. У його рецензіях виявлено унікальну характеристику соціокультурної ситуації перетину століть, що видається актуальним для виконавців, диригентів та сучасних музичних критиків. За роботами М. Шиповича відомо про творчий почерк диригентів М. Васильєва, Г. Венделя, А. Лукон, А. Пазовського, І. Труффі, Г. Хорошанського та індивідуальні трактовки величезної кількості музичних творів.

У музично-критичних роботах М. Шиповича виявлено особливості концертно-гастрольної діяльності в Києві з оцінкою виступів С. Рахманінова, Ф. Шаляпіна, О. Скрябіна, скрипаля Фріца Крейсlera. У рецензіях М. Шиповича приділено увагу багатьом виконавцям: Розенталь, Рейзенауер, Гофман, Падеревский, Кубелик, Вержбилович, Шаляпін.

Критик відзначив позитивні та негативні музичні справи в Києві. Його критика розповсюдилася на роботу навчальних музичних закладів, оперного театру, різножанрової музики та її виконання. М. Шипович відмітив високий рівень навчання музичній справі у школі М. Тутковського, де навчали не тільки техніці виконання, а й роботі над художнім змістом твору. У діяльності Київської опери М. Шипович критикував шаблонність репертуару. На прикладі порівняння із оркестровим репертуаром закордонним та російським, український програвав відсутністю оркестрових зібрань. Хоча концерти камерної музики в Києві з назвою «Камерні ранки» відповідали високому європейському рівню з мішаними програмами з вокальних творів С. Рахманінова, О. Гречанінова та інструментальних — О. Глазунова, Р. Штрауса, Е. Гріга.

Полівимірна діяльність Миколи Шиповича представлена викладацькою, музично-критичною, композиторською діяльністю. За його близько 250 високопрофесійних рецензій різної проблематики: від джазу до огляду всіх оперних вистав, симфонічних та камерних концертів, з глибоким зануренням у музикознавчі питання стилю видатних композиторів — можна написати розділи історії українського театрознавства і музикознавства. Визначено просвітницьку роботу композитора, який пропагував сучасникам імена та творчість українських та російських музичних діячів Д. Бортнянського, А. Веделя, Р. Глієра, М. Лисенка, К. Стеценка, регента Я. Калішевського, хорового диригента Я. Яциневича.

Здійснено аналіз творів різних жанрів М. Шиповича та обґрунтовано деякі особливості індивідуально-стильових рис творчості композитора. Вони яскраво виявляють риси постромантизму і модернізму як у тематиці творів, так і у композиційних рішеннях. Двадцять вокальних та інструментальних (фортепіанних) творів М. Шиповича виконувалися з успіхом в Києві та поза межами, що підтверджено архівними матеріалами композитора.

На основі аналізу симфонічної поеми та романсів М. Шиповича зазначено, що його твори пронизані романтичними ідеями синтезу різних мистецтв: літератури, музики, танцювальної пластики й художнього мистецтва.



Для вокальної лірики композитора характерно використання речитативно-декламаційної манери співу із вільною побудовою форми, імпровізаційністю та варіантною варіаційністю при розгортанні музичних тем. Як і для початку ХХ ст., для творів М. Шиповича характерні нові прийоми: атональне мислення, хроматична насиченість та альтерованість гармонії, різка динамічна контрастність та дисонансність нетерцових акордових побудов. Поєднання романтичних музично-стильових орієнтацій, текстових домінант та схильність до імпресіонізму з нахилом до символізму демонструють полістилістичний вектор творчості композитора.

Ліричні романсові твори композитора відрізняються філософським прочитанням літературної основи, глибоким взаємопроникненням слова і музики, звукообразними прийомами та імпресіоністичною манерою вислову, характерною для європейського музичного мистецтва початку ХХ ст. Основний принцип драматургічного розвитку романсів характеризується застосуванням імпресіоністичного колориту у музичному оформленні поетичного символізму.

Характерний для романтиків синтез мистецтв проявлений у симфонічній оркестровій мініатюрі «Симфонічний силует “Фавн”» М. Шиповича завдяки комплексному використанню засобів виразності різних видів мистецтв з програмним узагальненням: літературного джерела (в епіграфі міститься програма узагальненого типу), мистецтва пантоміми (танок Фавна у химерному жанровому синтезі вальсу та скерцо), силуетної пластики та «звукообразного живопису» партитури, тощо. У темброво-ритмічній канві твору М. Шипович вдало імітує національну імпровізаційну манеру музичного викладення: так, особливо інструментальні мелодійні побудови сприймаються неначе «уступи» думи, звучання флейти у експозиційній темі — як сопілкове награвання Фавна, чим вдало маркує етнопростір України. Твір М. Шиповича апелює до традиції думи, вияву національного колориту і у «бандурній» імпровізації та сопілковому награванні. Крім того, можна виявити спадкоємність із творчими манерами музичних казково-мелодичних тем М. Глінки, М. Римсь-

кого-Корсакова, П. Чайковського, містично-фантастичними образами творів К. Дебюссі, К. Сен-Санса.

Відзначимо, що піднесення національних джерел також є характерним для естетики романтизму. М. Шипович вдається до наслідування ідеї змальовування у музиці пластичного силуету героїв музичного твору (аналогічні традиції спостерігаємо у творах з назвою «Силует» у А. Дворжака, А. Аренського). Ідейно-образний та художньо-естетичний рівні полівимірні, композиційні прийоми схильні до полістилістики симбіотичного типу: наявні алюзії інструментальних барв флейти та квазіцитати «Післяполудневого відпочинку Фавна» К. Дебюссі. Стилістична алюзія сприймається як навмисно акцентований змістовний діалог між творчістю та мистецькою думкою двох композиторів, підкреслюючи європейський вектор українського композитора.

Визначено, що оркестрова музика М. Шиповича відповідає естетиці часу, що складається із традицій європейського романтизму, імпресіонізму-символізму епохи модернізму з домінуванням оригінально-яскравої індивідуальної манери українського композитора.

Диференційована творча спадщина Миколи Шиповича узагальнена як полівимірна, згідно з багатовекторними стильовими засадами його творів, осмисленням індивідуальних рис творчості в українській культурі означеного періоду, що зазнала впливу західноєвропейських романтичних і модерністичних елементів крізь призму традицій власної культури.

## РОЗДІЛ 4

### ТВОРЧА СПАДЩИНА СЕРГІЯ ДРІМЦОВА У КОНТЕКСТІ ПРОЦЕСІВ УКРАЇНІЗАЦІЇ ПОЧАТКУ ХХ СТ.

#### **4.1. Літературно-перекладацька творчість С. Дрімцова в аспекті популяризації української культури**

«Українське національне відродження» було пов'язано із становленням і розвитком культурно-освітнього та громадсько-політичного життя України протягом ХІХ — початку ХХ ст. Усі процеси відображали загальнокультурний розвиток суспільства та протидію політиці російського царизму. Академік М. Попович пише про прихід в українську культуру нового покоління творчої еліти — випускників університетів, які виявилися більш відкритими до духовних і наукових відкриттів. Така характеристика цього періоду віддзеркалювалася у творчих уподобаннях особистостей.

Творчість громадського діяча, журналіста, фольклориста, хорового диригента, педагога, художника і композитора Сергія Прокоповича Дрімцова є яскравим втіленням «українського національного відродження». Інформація про нього дуже загальна (Додаток Б, фото 30–31). «Дрімцов (Дрімченко) Сергій (1867–1930) був родом зі Слобожанщини. Професор музично-драматичного Інституту в Харкові. С. Дрімцов — композитор, який звертається до різних жанрів, серед них: камерні, фортепіанні, вокально-хорові твори, також опера «Іван Морозенко», оперета «Сорочинський Ярмарок» та підручник теорії музики. Дрімцовим написано більш ніж 40 творів» [64, с. 153]. Довідник Антона Мухи, який виданий у Києві, у 2004 році, обмежується кількома рядками переліку посад та творів композитора [142, с. 28].

Газетна хроніка відзначає [24, с. 2], що перший літературний твір С. Дрімцова з'явився у 1893 році. Перший друкований музичний твір «Колискова» датований 1907 роком. У 1908 році було опубліковано його «Пісні і співи». Пізніше з'явилися інші музичні твори композитора. А у 1925 році

Державним видавництвом України видано його підручник з теорії музики для музичних шкіл [83].

Більша частина життя С. Дрімцова була пов'язана з Харковом, де він народився 15 травня 1867 року. У музичних довідниках міститься інформація, що композитор походить з інтелігентної родини: його батько працював коректором у друкарні, а мати була акторкою-аматоркою. С. Дрімцов здобув гімназiальну і музичну освіту [24, с. 2].

Навчався С. Дрімцов у Харківському реальному училищі на хімічному відділенні, але був відрахований з нього за те, що організовував народні бібліотеки для селян. Уроки гри на фортепіано брав у Й. Вільчека, співу — у С. Лапинського, також навчався гри на скрипці. Музикознавець Н. Пірогова відзначає, що безліч людей пророкували С. Дрімцову кар'єру скрипаля, але цьому не судилося здійснитися [24, с. 2]. (Відзначимо, що у чеського піаніста Й. Вільчека навчався і М. Лисенко.)

Донька С. Дрімцова пам'ятає розповідь батька про його участь у революційному русі, а саме про те, як у 1887 році його заарештували жандарми на вулиці Старомосковській, коли він у футлярі для скрипки переносив революційні прокламації і листівки з зображенням А. Желябова та С. Перовської. Останні були відомими революціонерами-народниками, страченими за замах на царя Олександра II. Юний С. Дрімцов не зізнався, від кого отримав нелегальну літературу. За це він був звинувачений у зв'язках з харківською народовольчою організацією молоді та висланий до В'ятської губернії [24, с. 3].

До революції В'ятська губернія була відомим місцем заслання. Тут жили опальні О. Герцен і М. Салтиков-Шчедрін, Ян Райніс, П. Стучка, революційні соціал-демократи. Крім С. Дрімцова, у В'ятці перебували і інші харківські музиканти: Дмитро Дмитрієв (учитель М. Лисенка), Лія та Ганна Любошиц (віолончелістки), співачка Юлія Редер. Цим особистостям навіть присвячена книга Р. Преснецова «Музика і музиканти В'ятки», яка видана Волго-В'ятським книжним видавництвом у 1982 році [24, с. 16].

Перебування композитора у засланні було довгим та тривало майже вісімнадцять років. За спробу втечі він отримав додатковий строк заслання. Але його діяльність в ці роки вражає колом захоплень, його життя насичено важливими для становлення особистості композитора подіями. Отримавши через рік дозвіл на навчання, С. Дрімцов вступив до Красноуфімського технікуму та закінчив його агрономічний відділ. Отримавши диплом, оселився у В'ятці. Тут він навчався сольному співу у К. Шляпникової у приватній школі Леонової, а у Н. Андрєєва С. Дрімцов брав також приватні уроки гри на фортепіано.

Саме в цей період життя С. Дрімцов приділяє багато уваги народній пісенній творчості. У В'ятці він записав та зробив обробки циклу «Пісень старовини далекої».

Разом з музичним талантом С. Дрімцова розкривається його літературна обдарованість. У 90-х роках він працював секретарем редакції «В'ятської газети», яку видавало губернське земство. Ця невеличка газета мала сільсько-господарський напрям. Завдяки С. Дрімцову до газети було введено історико-літературний відділ. Інколи Дрімцов виступав у цій газеті з літературними творами. Відомо, що у №№ 11–12 за 1898 р. надруковане його оповідання «Своя хата» про тяжке, нужденне життя шахтарів.

Намагаючись розширити коло авторів газети, С. Дрімцов почав листуватися з відомими українськими діячами мистецтва. Встановлено, що він листувався з І. Франком, П. Грабовським, М. Лисенком, М. Старицьким. С. Дрімцов надрукував у «В'ятській газеті» оповідання І. Франка «Соломорізка» у власному російському перекладі. У В'ятці С. Дрімцов також був одним з організаторів «В'ятського книговидавничого товариства».

Працюючи у газеті глухої російської провінції, у С. Дрімцова виникає задум перекласти російською мовою і видати твори геніального Кобзаря в семи випусках. Планувалося у перших шести опублікувати вірші та поеми, а в останньому — прозові твори і критико-біографічний нарис. Однак, видати пощастило тільки два випуски, хоч ще п'ять було підготовлено. Багато сил і

коштів витратив Дрімцов, щоб отримати дозвіл на видання «Кобзаря» від Петербурзького головного управління в справах друку. Тираж видання мав кілька сотень примірників. У останньому рядку книги зазначено: «Печатать разрешено 15 октября 1902 года. Полицеймейстер Волков (рос.)» [24, с. 4].

Рукопис перекладу «Кобзаря» Дрімцов надіслав до Києва на рецензію М. Лисенку. Пізніше він згадував, що цією працею цікавився і М. Старицький. М. Лисенко показував ці переклади М. Старицькому, та, листуючись з С. Дрімцовим, давав багато порад щодо редакції тексту та посилань на історичні джерела до вступної статті до поеми «Гайдамаки», де було використано і його оповідання про гайдамаччину.

Восени 1902 року вийшов перший випуск перекладів «Кобзаря» Дрімцова у В'ятці (Додаток Б, фото 32–33). В ньому було вміщено переклади ряду ліричних поезій Шевченка («Думи», «Чого мені так тяжко», «Мені тринадцятий минало», «Минають дні», «Сон», «Не нарікаю я на Бога», «Заповіт» та ін.). Випуск мав назву: «Т. Г. Шевченко. Мотиви поезій. Переклади С. П. Дрімцова. З ілюстраціями Н. Хохрякова, А. Рилова та інших, з фрагментами музики М. Лисенка». На обкладинці було репродуковано постать сліпця з водирем з відомого малюнка І. Їжакевича. У вступному слові «від перекладача» говорилося про його намір «в ряді випусків дати повний переклад “Кобзаря”» [24, с. 4].

Другий випуск вийшов у травні 1903 р. На його титульному листі написано: «Т. Г. Шевченко. Мотиви поезій. Переклад “Кобзаря” С. П. Дрімцова. “Гайдамаки”». Саме це видання «Гайдамаків» подає не тільки текст поеми, але й написаний перекладачем «Исторический очерк эпохи» (рос.). У додатку книги міститься переклад шевченкової передмови до поеми, примітки перекладача, примітки самого Шевченка до першого видання поеми та досить повний перелік літератури про Коліївщину та її лідерів. На останній сторінці позначено: «МузыкальнЫя сочинения М. Лисенка (рос.)». Титульна сторінка книги починалася за задумом С. Дрімцова влучним афоризмом

М. Костомарова: «Народ как бы избрал Шевченка петь вместо себя» (рос.) [24, с. 2].

Одним з епіграфів до поеми «Гайдамаки» перекладачем взято вірш Т. Шевченка «Ще як були ми козаками», що був присвячений дружбі поета з поляками. Сергій Дрімцов як справжній гуманіст, у примітках дорівнює масштаби особистості Кобзаря, О. Пушкіна та А. Міцкевича в межах всього слов'янства. Звертає увагу перекладач і на музику М. Лисенка до шевченкового «Кобзаря», що вдало передає дух та ідеї українського національного поета.

Обидва випуски перекладів Сергія Дрімцова поезій Великого Тараса були влучно ілюстровані художниками М. Хохряковим та А. Риловим. У цілому в книзі, було розміщено два портрети Шевченка, сім окремих малюнків та 16 віньєток, що містили фрагменти нот з музикою М. Лисенка на слова Т. Шевченка.

До наших днів зберіглася лише невелика кількість екземплярів такого видання «Кобзаря» у перекладі С. Дрімцова. Два випуски перекладу «Кобзаря», видані у 1902 та 1903 роках Дрімцовим, зберігаються у фондах бібліотеки Національної академії наук у Києві. Також примірники книги зберігаються у бібліотеках Росії: два випуски згаданого видання зберігаються в Кіровській обласній бібліотеці ім. Герцена, Санкт-Петербурзькій бібліотеці ім. Салтикова-Щедріна; також поодинокі примірники є в окремих приватних бібліотеках.

Листування С. Дрімцова з М. Лисенком продовжувалось протягом 1900–1910 рр. Приводом послугувало зверненнями композитора за порадами щодо видання у В'ятці «Кобзаря». Спілкування тривало до часу повернення С. Дрімцова до Харкова. Саме через листування з М. Лисенком С. Дрімцов отримує поштовх до музичної освіти, починає навчатися композиції, вивчати український фольклор. Однак, під час обшуку на квартирі С. Дрімцова у 1910 році матеріали того листування було знищено поліцією.

Тому досить справедливим є твердження, що С. Дрімцов — талановитий учень видатного українського композитора М. Лисенка, хоча його керування музичною освітою відбувалося у процесі листування, тобто без особистого контактування. Але вплив М. Лисенка був відчутним. Навіть, перше видання Великої Радянської Енциклопедії 1931 року містить наступні рядки: «Дрімцов — учень Лисенка з музично-теоретичних дисциплін. В своїх композиціях він йде по стопах свого вчителя, намагаючись знайти найбільш типові форми українського музичного стилю» (цит. за [64, с. 153]). Пошана до видатного діяча української музичної культури та свого визначного вчителя музичної справи, закарбувалась у присвяті М. Лисенкові пісні С. Дрімцова «Горные вершины» (рос.) («Верховини гірні») на слова М. Лермонтова.

Уральський журналіст Сергій Наумов, що мешкав з Дрімцовим на поселенні, згадував, що той був чудовим співрозмовником і мріяв, щоб пісні «Кобзаря» співала вся Росія. Для цього він підбирав до поетичних рядків музику, нескінченно награвучи мелодії на роялі. «Кобзар» та музика до поезії Шевченка були для Дрімцова основною справою життя у В'ятці [24, б. с].

В той самий період С. Дрімцов проявляє тяжіння до живопису та виявляє свій талант художника. Дослідник В'ятського краю Є. Петряєв відзначає теплі дружні стосунки між Дрімцовим та художниками Н. Хохряковим та А. Риловим, які допомагали йому в оформленні видання перекладу «Кобзаря». Ці художники долучили Дрімцова до образотворчого мистецтва. Етюди С. Дрімцова в художньому відношенні були настільки значними, що згодом потрапили до В'ятського музею, де зберігаються і сьогодні [144, с. 8].

#### **4.2. Музично-громадська та педагогічна діяльність С. Дрімцова як чинник формування соціокультурного середовища Харкова першої чверті ХХ ст.**

До України С. Дрімцову дозволили повернутися у 1903 році. Спочатку він жив у маєтку Лесевича на Сумщині, де працював агрономом. У відповідній галузі Сергій Прокопович був гарно обізнаний. Тож відмітимо, що у



В'ятці і у Москві вийшли друком кілька сільськогосподарських брошур Дрімцова, які користувались успіхом: «Беседы об улучшении лугов и травосеянии» (1891), «Как у нас на Руси началось и шло земледелие» (1899), «О вредных насекомых» (1903), «Об улучшении лугов» — (рос.) (1903).

Лише в 1907 році С. Дрімцов остаточно переїхав до Харкова і мав змогу цілком присвятити себе музичній та громадській діяльності. Вже в зрілому віці він самостійно ліквідував «білі плями» у музично-теоретичних дисциплінах. Протягом багатьох років, він керував музичними гуртками в Народному домі, хоровою капелюю робочих заводу «Гельферих-Саде», які користувалися неабиякою популярністю у харківчан. Одночасно митець викладав хоровий спів та гру на бандурі в жіночій недільній школі Х. Д. Алчевської. Разом із кобзарем харківської школи І. Кучеренком працював над реконструкцією бандури. Цей проект отримав Гран-Прі на паризькому конкурсі музичних інструментів у 1912 році.

Донька композитора згадувала, що відразу після повернення до Харкова, С. Дрімцов жив у місті напівлегально. Але це не завадило йому відвідувати в Києві М. Лисенка, переймати досвід музично-громадської діяльності. Він активно включився у роботу комісії харківського губернського земства з питань позашкільної освіти, працював агрономом і садоводом. В ці роки він брав участь у створенні літературно-наукового товариства ім. Квітки-Основ'яненка, куди входили корифеї української сцени: М. Заньковецька, М. Кропивницький, М. Старицький та інші. Також Дрімцов брав участь і в роботі Українського комітету Харківської Публічної бібліотеки і всіляко сприяв формуванню спеціального фонду української літератури. Неодноразово організовував благодійні музичні концерти та вечори в стінах бібліотеки, збір від яких спрямовувався на придбання нот і спеціальної літератури. Про це він сам згадував у своїй автобіографії [24]. Донька також зауважує, що просвітницька діяльність часом заважала його власній творчості [24, с. 10].

Багато уваги С. Дрімцов приділяв народній пісенній творчості, записував і перекладав старовинні народні пісні, часто подорожував по Україні.

Ним була впорядкована збірка українських народних пісень для початкових шкіл, де у коментарях були використані надбання наукових праць відомих етнографів. Нотна частина збірки була побудована на піснях та матеріалах музичних збірок М. Лисенка, Л. Косач, К. Стеценка, Ф. Колеси [24, с. 4].

У 1908–1917 рр. С. Дрімцов завідував відділом позашкільної освіти Харківського повітового земства. Одночасно у 1909–1913 рр. працював в редакції журналу «Хлібороб» харківського товариства сільського господарства. Також С. Дрімцов працював інструктором музичного комітету підвідділу мистецтв Харківського осередку Губнаросвіти, завідував музичним відділом Губполітпросвіту.

Найінтенсивнішим періодом в музичній діяльності композитора стали двадцять роки ХХ ст., коли С. Дрімцов заснував і став першим диригентом «Українського державного хору» (ДУХу), Хорової капели Губполітосвіти та Робітничої хорової капели художнього цеху. Паралельно він завідував студією Робітничо-селянського театру, диригував оркестром та керував музичною частиною Побутового театру. Також з 1920 року почав займати адміністративні посади. Спочатку С. Дрімцов був помічником ректора центральної музичної школи II ступеня, а у 1922–1925 роках став заступником ректора Народної консерваторії і викладачем хорового співу, фортепіано, теорії музики, гармонії та диригентом оркестру.

Визначна діяльність пов'язує композитора з Музично-драматичним інститутом Харкова, де С. Дрімцов викладав фольклор, народний спів та народні інструменти, теорію музики на педагогічному факультеті. У 1925 році він був призначений ректором цього закладу, але працював на адміністративній посаді лише рік. Пізніше завідував Музичними класами при Харківському музично-драматичному інституті та був членом його правління.

Завдяки активній роботі С. Дрімцова у 1922 році створено Харківське відділення музичного товариства ім. М. Леонівича, до складу якого увійшли Ф. Богданов, К. Богуславський, П. Козицький, М. Коляда, В. Барабашев,

В. Ступницький, С. Заграничний, Ю. Мейтус, С. Рибальченко та інші видатні діячі.

Також С. Дрімцов брав участь у створенні Робітничої консерваторії, учбовою частиною якої композитор завідував два роки. А у 1928 році в організації Харківської філармонії, яка на сьогодні є одною з найстаріших концертних організацій України. С. Дрімцов був членом Вищого музичного комітету Головополітосвіти НКО, Всеукраїнського товариства драматургів і композиторів.

В останні роки життя С. Дрімцов працював у Харківській державній науковій бібліотеці ім. В. Короленка. В цьому закладі з 1906 року існував український відділ, який був єдиним в країні на той час. До складу Української комісії входив і С. Дрімцов. Пізніше саме він створив і очолив музичний відділ, для якого провів величезну роботу з систематизації нотного фонду, започаткував принципи організації нотних каталогів. Держава відзначила творчу діяльність композитора присвоєнням у 1928 р. С. Дрімцову звання Заслуженого артиста державних театрів. Помер С. П. Дрімцов 18 серпня 1937 р. Похований у Меморіалі в Харкові [24, с. 3].

Незвичайне і складне творче життя С. Дрімцова переконує в значущості і яскравості у особистості митця у музичному житті України. Його заслуга перед українською культурою полягає в його просвітницькій діяльності, а також у тому, що він сприяв демократизації мистецтва. Величезний розмах та масштаб музичної та творчо-громадської діяльності не затьмарює власного композиторського доробку С. Дрімцова. Він залишив різножанрові твори — від крупних оперних форм до інструментальної мініатюри, які становлять значну художню цінність. Творча активність С. Дрімцова як композитора припадає на перші десятиліття ХХ ст., але його доробок цих років майже не висвітлений у хроніках того часу та у музикознавчій літературі. Більше уваги в радянський період було приділено композиторській діяльності С. Дрімцова після 1917 року.

### 4.3. Тематично-жанровий універсалізм композиторської творчості С. Дрімцова крізь призму європейської музичної культури епохи

Композитору С. П. Дрімцову властива універсальність жанрового шару та тематична розлогість творчого доробку. Ним створено: музично-театральні твори (опера «Іван Морозенко» («Настуся») за поемою П. Куліша; оперети «Сорочинський ярмарок», «Мартин Гак»); музика до драматичних вистав (до трагедії О. Блока «Роза та Хрест», до вистави за однойменною п'єсою Старицького М. «Ой, не ходи, Грицю»; до «гоголівських» вистав «Тарас Бульба», «Вій» та «Ніч перед Різдвом»; до вистави за поемою Т. Шевченка «Гайдамаки»); симфонічні та вокально-симфонічні, камерно-вокальні та хорові твори (назвемо окремі: музика до «Кобзаря» Т. Г. Шевченка, 20 романсів для голосу в супроводі фортепіано); камерно-інструментальні твори («Осінній ранок», «Пісня без слів», «Ноктюрн», «Фуга», «Сюїта для квартету», «Рондо на українські теми», перша рапсодія на українські теми для скрипки, «Український козак», «Шумка»), обробки та аранжування, тематичні збірки пісень (наприклад, «Север глухой» (рос.) та «Некрасов в песнях» (рос.), українські народні пісні). Загалом, С. Дрімцову належить більше сорока музичних творів.

Також С. Дрімцовим написано музично-педагогічні праці та музикознавчі дослідження. До музикознавчих праць С. Дрімцова належать статті «О музыке народной» (рос.), «Елементи народної музики в музиці М. Лисенка», «О художественном образе в музыке (рос.)» (рукопис). Методичні матеріали досить різноманітні за спрямуванням. Це збірка (хрестоматія) музичних прикладів до курсу теорії музики з творів західноєвропейських та радянських композиторів, схеми для гармонічного аналізу, тощо. Вищезазначені твори увійшли до фонду 1155 ЦДАМЛМ м. Києва.

В ІР Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського зберігаються матеріали, що висвітлюють творчість С. Дрімцова як музикознавця і композитора. Музично-критичну діяльність композитора найкраще характеризують рецензії на твори композиторів Коновалова «Ой, в ліску, в ліску»,

Куколева «Черемушка», Литвінова «Поема» та «Квартет», Л. Лисовського «Струнний квартет C-dur», фантастичної опери в 4-х діях Н. Прусліна «Вій», «Музичних ескізів революційної епохи» Фільштинського та збірника хорів Г. Хоткевича на сл. Т. Шевченка. Всі рецензії музикознавця С. Дрімцова датовано 1925 р. і зберігаються у фонді О. Дзбанівського [3, арк. 333–339].

Декілька відгуків на твори Богословського «Народні пісні» та Лисовського «Гимн Советской России», що датовані 20-ми роками та містять автограф автора зберігаються в фонді 50 Всеукраїнського музичного товариства ім. М. Д. Леонтовича. В цьому ж фонді є власні твори композитора: концертний виклад «Заповіту» на слова Т. Шевченка для мішаного хору у супроводі фортепіано а «Гимн рабочей свободе» (обробка народної нідерландської пісні для хору з фортепіано) [2, арк. 1060, 1061].

Музична спадщина композитора С. Дрімцова представлена оперою «Сорочинський ярмарок» на сл. А. Гака, романсом для тенора з ф-но «Любов» на сл. О. Олеся, піснею «Комсомолец молоденький» для хору на сл. В. Сосюри і частушками «Була пані прехороша» для голосу з ф-но. Всі ці твори зберігаються в першому фонді ІР, у зібранні літературних творів і документів початку ХІІ — ХХ ст. [1, арк. 41483, 41487, 41786, 41482].

Частково твори С. Дрімцова зберігаються в музичному фонді НБУ ім. Вернадського. Це шкільна збірка народних пісень для початкових шкіл (1919р), «Весняний хор» та «Лірницький спів» з опери-думи «Настуся», романс «Верховини гірні» на сл. М. Лермонтова (1908), масова пісня «Гей, ну-те, хлопці», переклад народної пісні «Ох, і там за яром», колискова «Спи, дитя моє, ти життя моє» на сл. С. Руданського (1908), гумореска «Мартін Гак» (1928), думка-мазурка для рояля «Повій, вітре, на Україну».

Варто відзначити, що особового фонду С. Дрімцова не існує, його композиторська та музикознавча спадщина розпорошена по кількох фондах ІР НБУ ім. Вернадського (І, 50-й та 67-й), музичному відділі та в генеральних фондах цієї установи, а також по різних архівах України.

Розглянемо декілька творів С. Дрімцова та звернемо увагу на український національний музичний колорит твору. Опера «Іван Морозенко» (інша назва «Настуся»), яка написана за поемою П. Куліша, мала дві редакції: 1-а редакція — 1914 рік, 2-а редакція — 1925 рік. В обох використовувалися мелодії та тексти українських дум та історичних пісень.

Архівні матеріали містять аналітичні розвідки музикознавців щодо опери. Так, рукопис Л. Архімович вказує: «Мелодика опери тісно пов'язана з фольклорними джерелами, та й взагалі музична мова “Настусі” безпосередньо впливає з української пісні, її гармонії, ладу, ритміки. Світлою, ніжною лірикою овіяний образ дівчини Настусі. В її характеристиці автор звертається до типових виражальних засобів українських ліричних пісень і пісень-романсів» [24, с. 1].

Крім тексту поеми Куліша, в лібрето С. Дрімцова використані власні фольклорні матеріали українського народно-пісенного епосу: дум та історичних пісень, записаних композитором від бандуристів Кучеренка, Древка, лірника Зозулі та інших народних співців. Драматургія твору впливає з законів епічного жанру, сюжет розгортається неспішно, емоційно, відрізняється героїчним характером. Відповідно, велике місце в номерній структурі опери посідають такі специфічні жанри українського народного епосу, як дума, лірницький спів, тощо [24, с. 1].

Опера побачила світ рампі і була поставлена у 1929 році студентами Харківського музично-драматичного інституту. Окреме життя отримав «Весняний хор» з неї. Він був виданий іще у 1913 році і часто звучав у концертах.

Відомою є робота композитора у галузі театральної музики: у 1914 році С. Дрімцов пише музику до драми О. Блока «Роза і Хрест».

Згідно інформації, що була надрукована в газеті «Утро (рос.)» від 17 грудня 1914 року в Харкові, в сценічній студії П. Ільїна відбулась прем'єра спектаклю. Це була перша постановка драми О. Блока, яка створена за згодою автора силами аматорського театру. За місяць до того, в нотатках поета з'явився запис щодо пропозиції іншої харківської професійної трупи поста-

вити «Розу і Хрест», але в примітках значилося, що постановка здійснена не була. В наступні роки вона впевнено увійшла до репертуару творчих колективів Харкова [24, с. 14].

В згаданій рецензії було зазначено високий рівень музичних ілюстрацій С. Дрімцова до тексту О. Блока. Це свідчить про те, що музика посіла вагоме місце у п'єсі, була органічно споріднена зі словом і повно розкривала задум режисера. В роки революції режисер Павло Ільїн був одним з організаторів так званого «Художнього цеху», де розпочинали свій творчий шлях чимало діячів української культури: актори, художники, музиканти, скульптори, співаки. Серед них варто згадати художника Віктора Аверина, який очолював живописно-скульптурний відділ «Художнього цеху» та, власне, виготовив декорації і костюми до драми Блока. Дуже скоро, вже в 30-і роки він став одним з найкращих художників-анімалістів. Його графічні роботи, малюнки та картини увійшли до мистецьких фондів музеїв Києва, Львова, Харкова, Ленінграда, Москви.

Художник Віктор Аверин плідно працював над оформленням драми О. Блока «Роза і Хрест» у колі однодумців та ентузіастів театральної справи в Україні. Таким само, звичайно, був і С. П. Дрімцов — сучасник Блока, композитор, знавець та пристрасний пропагандист народної музики, який написав музику до драми «Роза і Хрест».

Сергій Прокопович написав музику до цієї драми, коли йому було 47 років. Він вже мав чималий життєвий досвід, який прийшов через складні випробування. Актив Дрімцова складав великий творчий потенціал та не розкрити до кінця музичну універсальність [64, с. 158].

Ноти музики до трагедії Блока надруковано у Харкові у 1918 році. Сьогодні вони зберігаються у фондах ХДНБ ім. В. Короленка. Шістнадцять сторінок нотного тексту містять увертюру, три пісні менестрелей, хор дівчат та реквієм. Напис на титульній сторінці свідчить про те, що твір виданий власним коштом С. Дрімцова (Додаток Б, фото 34).

Музикознавець Н. Пірогова відзначає, що музика до драми «Роза і Хрест» «відрізняється чіткою композиційною завершеністю, на відміну від того, що було написано іншими композиторами до цієї драми» [24, с. 5].

Мова йде про численні спроби поставити театральну драму в Росії, бо в той самий час підготовки харківської прем'єри Блок мріяв про постановку «Рози і Хреста» у МХАТ. Але К. Станіславський відмовився від драми, назвавши її «малосценічною», а В. Немирович-Данченко, навпаки, погодився поставити драму, щоправда після тривалих репетицій постановка все ж таки здійснена не була. Не склалася її сценічна доля і з «Камерним театром» А. Таїрова. До нездійснених постановок «Рози і Хреста» писали музику Михайло Гнесін та Юрій Базилевський. Ці композитори створили лише окремі номери ілюстративного характеру до театральної п'єси, не ставлячи за мету досягти драматургічної завершеності, яка присутня у музиці Дрімцова. Він провів наскрізну ідею драми: від увертюри до фінального реквієму. Тож, завдячуючи музиці Сергія Дрімцова, харківський театр Ільїна був в авангарді театральних постановок творів Блока.

В листуванні між Блоком і режисерами МХАТ'у під час репетицій «Рози і Хреста» є згадування про те, що музику до драми пише Б. Яновський: «Сьогодні слухав музику Яновського — композитора для “Рози і Хреста”: романс Аліскана, пісеньку дівчат та пісню менестрелів, музика хоч і недостатньо розроблена, але непогана. А романс Гаєтана не зроблений» [81, с. 74]. Але більше ім'я Яновського як автора музики до драми ніде не згадувалося. Музику до інших постановок — «Незнайомки» та «Балаганчика» — написав молодий І. Дунаєвський.

Драма «Роза і Хрест» в 4 актах та 16 картинах в постановці П. Ільїна повернулася на сцену в 1916 році. В цей раз лірика Блока найгостріше виражала настрої передреволюційної Росії. В драмі відобразилася відмінна риса власного блоківського символізму: парадоксальне поєднання містичного і побутового, відчуженого і повсякденного.



Взагалі, дослідники творчості О. Блока, літературознавці С. Шоломова та Т. Динесман, з'ясували, що протягом десятиліття в театрах Харкова було здійснено принаймні чотири постановки творів Блока. Серед них — такі відомі, як «Незнайомка» (театр «Голубой глаз»), «Роза і Хрест» (студія П. Ільїна), «Балаганчик» (театр «Модерн»); сюди ж зарахуємо особливу театральну подію — мелодекламацію поеми «Дванадцять».

Ймовірно, що Дрімцов пише музику до драми Блока «Роза і Хрест» у максимальній стильовій відповідності концепту п'єси О. Блока, та й взагалі, їх думки щодо мистецтва співзвучні. Існує теоретичний трактат композитора щодо світоглядних позицій митця. В своїй роботі «О художественном образе в музыке (рос.)», С. Дрімцов розглядає співвідношення реального та ідеального світів у мистецтві. Він зазначає наступне: «Духовна природа, від якої піти ніяк не вдається, тягне до світу досконалого, туди, куди перенесла нас людина з буденного світу. Буденного світу, повного зла, брехні, нещастя і неправди... А все, що для неї дороге, що для людини чисто і свято... І це все може говорити про непорушність правди, живої любові, істини, блаженства» [23, с. 16].

Перегукується з цими рядками С. Дрімцова надзвичайна складна, синтетична блоківська концепція. Блок розмірковує про роль мистецтва в житті та, власне, о сутності мистецтва, яку поет визначає як протиріччя, парадоксальний принцип суперечливості при суцільній неподільності життя і мистецтва.

Період творчості Блока, в який було створено драму «Роза і Хрест» відзначений роздумами про онтологічні засади мистецтва. Його новий погляд на відносини мистецтва і дійсності стали художніми ідеями, які заклали ідеологічну основу драми. «Роза і Хрест» розвиває метапоетичну тему перетворення людського життя мистецтвом, що вирішує проблему вищого виправдання мистецтва.

Інша жанрова галузь творчості композитора — інструментальна музика. Фортепіанні мініатюри С. Дрімцова розкривають чарівний світ вишуканої

лірики та інтимних переживань, що характерно для минулої епохи романтизму. Майже всі твори мають програмні назви, які спрямовують інтерпретацію твору та дослідницьку думку у бік окремих видатних зразків романтичного музичного мистецтва.

Взагалі, відродження ліричної мініатюри як нового самостійного жанру пов'язано насамперед з фортепіанною музикою (вказемо на жанри: експромт, ноктюрн, музичний момент, пісня без слів). Жанр мініатюри романтичної доби є найкращим вираженням синтезу лірико-психологічної глибини музики і віртуозної техніки виконання твору. Безліч прикладів цього знаходимо у творчості Й. Брамса, Е. Гріга, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, П. Чайковського.

Образи природи для творів романтизму є відходом в іншу реальність. Приміром, п'єса С. Дрімцова «Осінній ранок» розгортає картину похмурої осінньої природи, яка відповідає емоційному стану людини (Додаток Б, фото 35).

Мініатюра написана в простій тричастинній формі зі скороченою репризою і кодою. Обраний композитором комплекс виразових засобів розкриває ніжний, вишуканий та, водночас, схвильований і драматичний образ. Мелодія розгортається повільно, вона практично позбавлена цезур. Вже у першому такті пауза на сильній долі натякає на схвильований характер п'єси. У початковому мотиві, на першій долі першого такту підкреслюється тоніка (звук с), яка плавно перетікає в нижній та верхній допоміжні звуки h і d. Цей суто романтичний мотив розвиваючись, готує першу місцеву кульмінацію, яка співпадає із завоюванням мелодійної вершини, звуку е другої октави, після чого йде стрімкий спад і мелодія рухається по звуках акорду, разом із допоміжним звуком — в діапазоні сексти (Додаток В, нотний приклад № 9).

Вся музична драматургія п'єси побудована на безперервному чергуванні музичних «хвиль», що динамізує п'єсу. Численні локальні кульмінації досягаються стрибком в мелодії. Післякульмінаційний рух, навпаки, тривалий і поступовий, що гальмує напружену емоційність твору. Несиметрич-

ність сходжень і спадів у музичних «хвилях» надає мелодії гнучкості, а образу — примхливості. Вже у сьомому такті здійснюється колористичний перехід у сферу *As-dur*, яка є основною в середньому розділі композиції. Модуляція відбувається типово романтичним шляхом, через тимчасове ствердження *c-moll* — тональність, однойменну основній (Додаток В, нотний приклад № 10).

В наступних тактах звучить плавний, спокійний за характером мотив, що двічі повторюється на різній висоті. Він починається висхідним секстовим стрибком, що врівноважується низхідним поступовим рухом протягом такту. Саме цей мотив розвивається на початку середнього розділу *p'esi*, написаного в тональності *As-dur*.

Майже кожна мелодична фраза — вокальної природи, вона вкладається в діапазон, природний людському голосу. Однак в *p'esi* є й різкі регістрові контрасти. Звучання мелодії в новому регістрі сприяє виникненню в музичній палітрі м'яких барв і «оксамитового» колориту. Акордовий супровід врівноважує схвильовану мелодію і надає *p'esi* спокійного характеру.

Тональність фортепіанної мініатюри «Осінній ранок» — *C-dur*. Про це свідчить відсутність ключових знаків, тонічний тризвук, що обрамляє мініатюру, а також чітко виражені функціональні тяжіння. Разом з тим, в *p'esi* переважають складні альтеровані акорди. Вже на третій долі першого такту звучить квінтсекстакорд другого ступеня зі зниженою квінтою, який в теноровому голосі переходить в зменшений ввідний терцквартакорд.

Дисонуючі акорди дуже часто розв'язуються через приготовані та неготовані затримання. Наприклад, в другому такті відхилення в тональність другого ступеня *d-moll* здійснюється через доміантовий терцквартакорд, але в мелодію «втручається» неприготоване затримання. Відкладене розв'язання додає музиці напруги і драматизму. В *p'esi* переважають відхилення в бемольні тональності, що згущує похмурий колорит.

Реприза повторює три такти початкового розділу, проте вже в наступному такті гармонічний розвиток тяжіє до заспокоєння. Замість інтенсивного

хроматичного руху в нижньому голосі (як це було в експозиційній частині), в репризі ми спостерігаємо довгі басові звуки, що окреслюють домінантову і тонічну гармонії. Заключному врівноваженню сприяє звучання паралельних терцій в середніх голосах.

Назва та образно емоційний зміст іншого твору Дрімцова — «Пісня без слів» — алюзія фортепіанних мініатюр романтика Фелікса Мендельсона (додаток Б, фото 36), які були написані переважно для домашнього музикування, що обумовлює комплекс виразових засобів. Твір характеризується пісенним характером, фактурою з розмежуванням мелодії та акомпанементу, чітко вираженими жанровими витоками тематизму. «Пісня без слів» Дрімцова має багато спільного з жанровими ознаками з однойменних мініатюр Ф. Мендельсона. Складна тричастинна форма типу *da capo al fine* органічно поєднується з повторністю синтаксичних структур, а пластичний верхній голос в цілому вкладається у вокальний діапазон. Пісенний характер тематизму підкреслює фактура, що розмежовує музичну тканину на мелодію і акомпанемент з інкрустуванням фігурацій, схожих на «гітарні арпеджіо». В гармонії переважають консонуючі співзвуччя та акорди терцієвої структури.

Романтичний жанр пісні без слів трактовано українським композитором в дусі індивідуальної манери. Наприклад, гомофонний музичний склад синтезується з прийомами народної поліфонії завдяки індивідуалізації середніх голосів, їх виразності і мелодичної рельєфності, самостійності.

У повторній структурі першого розділу мініатюри відсутні чіткі границі фраз і періодів завдяки використанню романтичної безперервної мелодії, в якій відсутні каданси та переважає плавний поступовий рух. Незамкненість і асиметрія сходжень і спадів надають музиці «Пісні без слів» вишуканості та примхливості.

Середній розділ написаний в тональності B-dur. Він є тематично контрастним. Пульсуюча фактура в середніх голосах — алюзія «Пісні без слів» № 33 Мендельсона. Мелодія побудована на секвентних повторях коротких мотивів. Драматизму музиці додають початковий висхідний секстовий стри-

бок, передйом з пунктирним ритмом і приготоване затримання. Він завершується фрагментом без рельєфної мелодії, що триває три такти. Тут звучить тільки фігурація з окремим тематичними елементами. Завдяки ритмічному збільшенню і плавному поступовому сходженню у верхньому голосі, музика заспокоюється. Це готує слухача до початку репризи і сприяє рельєфності вступу основної теми. Таким чином, музика С. Дрімцова орієнтована на стильові надбання фортепіанної музики Ф. Мендельсона, зокрема — на його мініатюри «Пісні без слів».

Фортепіанна п'єса «Ноктюрн» Сергія Дрімцова орієнтована на жанровий стиль мініатюр Фридерика Шопена. Спільною рисою шопенівських шедеврів і твору Дрімцова є віртуозність, що розкривається в арпеджованій фігурації акомпанементу, поліритмії в партіях правої і лівої рук, мелодизованих пасажах середнього розділу.

В архіві було знайдено три варіанти Ноктюрну (Додаток Б, фото 38–39). Один з них є чернеткою. Через велику кількість перекреслених нот і навіть цілих тактів, аналіз цього варіанта не є можливим. Другий варіант твору переписаний більш охайно, в ньому майже немає виправлень. Кінцевою, «чистою» є авторська редакція, в якій Ноктюрн має програмну назву «Розставання». Цей варіант твору взагалі не має виправлень, він переписаний дуже охайно. Наявність двох авторських редакцій Ноктюрну дозволяє розглянути кристалізацію композиторського задуму і його втілення. Проаналізуємо обидва варіанти твору, відзначаючи відмінності.

Ноктюрн Сергія Дрімцова має основну тональність *gis-moll*, написаний у складній тричастинній формі зі вступом і кодою. Вступ, займає перший чотирьохтакт, складається з двох фраз. В першому двотакті повторення стійких ступенів *dis* та *gis* сприяє показу та ствердженню основної тональності. Завдяки звучанню синкопованого ритмічного мотиву у розмірі шість восьмих, композитор підкреслює ніжний та меланхолійний образ твору. Другий розділ вступу (тт. 3–4) експонує фігураційний супровід, продовжуючи занурювати слухача в основну тональність *gis-moll* (Додаток В, нотний приклад № 11).

Експозиція основної теми першого розділу Ноктюрну написана в простій тричастинній формі. Амбітус мелодії основної теми цілком вкладається у квінтовий діапазон. Тут можна виокремити декілька контрастних мотивів. Перший мотив включає нижній допоміжний звук між повторенням п'ятого ступеня *dis*, другий пов'язаний з низхідним ходом до першого ступеня *gis*. Третій мотив являє собою висхідний рух в межах малої терції (*gis-h*), що займає весь такт. Даний синкопований хід у мелодії побудований з відображенням «емоції подолання» на звуках «*gis — a — a — h — g*», неначе відображує енергію важкого сходження, що врівноважується поверненням до початкової мелодії. На цих трьох мотивах побудовано весь подальший мелодичний розвиток твору (Додаток В, нотний приклад № 12).

В гармонії Ноктюрну майже немає хроматизмів і дисонуючих акордів, практично не зустрічаються відхилення. Основну тональність *gis-moll* підкреслено опорою на стійкі звуки в середньому голосі. Наприклад, в тт. 12-13 в верхньому фактурному пласті мелодія дублюється паралельними терціями, а у середньому голосі розвиток сконцентровано навколо п'ятого ступеню *dis* (Додаток В, нотний приклад № 13). Фактурній деталізації сприяє індивідуальність і мелодична рельєфність середніх голосів, а також поліритмія, яку можна спостерігати в тт. 7-9, 12-13, 17, 19, 22-23 (Додаток В, нотний приклад № 14, такти 17-23).

В експозиційному розділі фактуру п'єси, відповідно жанровій традиції щопенівського ноктюрну, розмежовано на «політну мелодію» імпровізаційної побудови і акомпанемент. Фігураційний супровід має колористичні ефекти, наприклад, октавний форшлаг на сильній долі. Широке охоплення регістрів в партії лівої руки створює враження барвистих переливів, що викликають асоціації не тільки з ноктюрнами Шопена, а й з його етюдами. Фігураційне «мерехтіння», що супроводжує мелодію, сприяє ніжності та легкості образу, а «чиста» фарба мінору підсилює характер ностальгії та меланхолії.

Середній розділ складної тричастинної форми Ноктюрну написаний в простій тричастинній формі і заснований на тематичному матеріалі експози-

ції. Тут заявляє про себе новий характер — елегантний і трохи церемонний. Жанровим джерелом тематизму середнього розділу є вальс. Мелодія розгортається в «оксамитовому» середньому регістрі. Новий контрастний образ утворюється також завдяки легким, блискучим, «діамантовим» пасажам та активній мелізматичі, що супроводжує акомпанемент і звучить у високому регістрі.

Наступний розділ позначений композитором словом *Cadenza*. Музична тканина тут одноголосна і майже повністю побудована на віртуозних пасажах. Розділ *Cadenza* починається ритмічно «примхливим» повторенням звуку *dis*, що підкреслений форшлагами. Потім вступають блискучі стрімкі пасажі, які готують наступний розділ форми, переходять у репризу середньої частини Ноктюрну і поєднуються з мотивами початкової експозиції твору.

Загальна реприза п'єси містить тільки фігураційний супровід. Виразна мелодія заміщається півтоновими мотивами, що врівноважують активний розвиток та образний контраст середньої частини.

В редакцію Ноктюрну, що містить програмну назву «Розставання» і є остаточним варіантом твору, композитором було внесені деякі зміни. Наприклад, в третьому такті залігований звук *gis* з попереднього такту замінений паузою, а в четвертому такті доданий звук *dis*, що перетворює секстовий стрибок у мелодії «*h-gis*» в тонічний секстакорд (партія правої руки). Також в цих тактах змінюється ритміка — вона стає спокійнішою завдяки восьмим тривалостям, замість шістнадцятих (партія лівої руки). В головній темі октавні форшлагги поступаються місцем терцієвим (партія лівої руки), інколи басовий звук на сильній долі замінюється паузою. Це полегшує фактуру і сприяє більшій схвильованості образу. У «Розставанні», на відміну від іншої редакції твору, автор зберігає фактуру експозиції при переході до середнього розділу.

В середньому розділі тематичні зміни спрямовані на зменшення образного контрасту. Музична тканина розвивається у середньому регістрі. Елегантний характер та вальсова основа підкреслені відсутністю мелізмів, що

сприяє рельєфності мелодії. Такі зміни посилюють тематичний зв'язок між розділами. Cadenza і загальна реприза має такі ж особливості, як в іншій редакції.

Особливе місце серед фортепіанних мініатюр Дрімцова займає «Фуга» (Додаток Б, фото 37). Факт звернення композитора-романтика до фортепіанної фуґи, можливо, обумовлений навчально-методичним спрямуванням твору. Фуга Дрімцова відповідає всім правилам і закономірностям даної поліфонічної форми. Але у творі простежуються також риси індивідуального стилю композитора. Чотириголосна Фуга в тональності G-dur з темою в початковому проведенні функціонально активною. Вона починається з п'ятого ступеня d і відразу переходить у субдомінантову сферу (звуки e-d-c). Тонічна функція переважно виражена звуками h і d. Тоніка g звучить лише на сильній долі третього такту. Тема закінчується п'ятим поліфункціональним щаблем d, що надає мобільності її ладовому розвитку. Після цього, тональна стійкість підсилюється ритмічним акцентуванням третього і першого ступенів G-dur у наступному проведенні теми в альтовому голосі. Відповідно до логіки підкреслення тонічної функції, композитор обрав тональний варіант відповіді.

Композитор суворо дотримується всіх законів класичної фуґи, але у творі все ж таки простежуються індивідуальні риси. Наприклад, в альтовій відповіді на початку теми з'являється новий звук h, виділений половинною тривалістю. Цей затактовий звук надає темі сталості та тональної стійкості, якої не було в її початковому проведенні. Надалі висхідний стрибок в мелодії за участю нового звуку h, входить до структури майже всіх проведеннь теми.

При номінальному чотириголоссі, фуга фактично активно розвиває три голоси. В експозиції тема реально звучить тричі — в тенорі, альті і сопрано. Басовий голос не розвинений: він містить лише окремі інтонації теми, а довгі звуки підкреслюють гармонічну функціональність. Композитор прагне зробити тему виразнішою, і тому «вимикає» її в інтермедії, перед оновленням та повторенням.



Мелодична рельєфність басового голосу змушує дослідника згадати *Cantus firmus*, що влітається в поліфонічну тканину (тт. 9–15). Цей інтонаційно виразний фрагмент нагадує тему. Але при більш детальному порівнянні видно, що даний відрізок басового голосу містить іншу мелодію. Надалі її інтонації найчастіше простежуються саме у басу. Цю мелодію композитор позначає ремаркою «хорал», що спрямовує думку дослідника до відповідної традиції включення *Cantus firmus* до німецьких хоралів (Додаток В, нотний приклад № 15).

В розробці тема звучить в паралельній тональності *e-moll*. Цей розділ фуги містить складні прийоми поліфонічної роботи (наприклад, проведення теми у зверненні), а також «вільне» гомофонне чотириголосся. У розробці, як і в експозиції, тема звучить тричі — в сопрано, альті та басу.

В репризі музична тканина драматизується завдяки стреттному проведенню теми зі зменшеним інтервалом вступу голосів. Після стреттного розділу музична тканина розріджується та «полегшується» завдяки двоголосному викладенню. Так, в тенорі звучать інтонації теми, а в альті — *Cantus firmus* половинними тривалостями на іншій висоті. Хорал присутній в останній інтермедії та коді, він завершує фугу. Тобто, *Cantus firmus*, що відкриває та завершує басовий голос, обрамляє мініатюру.

В добу романтизму та панування принципу програмності — стверджує О. Лісова, — неймовірного розвитку набули лірична поезія і лірична пісня, тому варто відзначити «тенденцію пріоритетності камерно-вокальної музики аж до ХХ ст., коли вона остаточно набуває значення самостійної жанрово-стильової системи, особливої галузі художньої комунікації» [127, с. 6]. С. Дрімцов приділив велику увагу камерно-вокальному жанру в своїй творчості. Зокрема, музичній шевченкіані, яка створює окремий значний пласт в українській музичній культурі ХІХ ст.

Як стверджує І. Штурмак: «На тексти Великого Кобзаря композитори почали писати свої твори ще при його житті» [215, с. 100]. Водночас, О. Ме-

льничук відзначає, що «на сьогодні, дослідники налічують понад дві тисячі композицій на слова Т. Шевченка» [137, с. 86].

У дослідженні С. Людкевича щодо інтерпретації Шевченка в музиці зазначено, що «без розуміння українських народних пісень нема й бесіди про розуміння й інтерпретування Шевченка» [130, с. 128]. Враховуючи, що С. Дрімцов почав свою композиторську діяльність з обробок народних російських та українських пісень і мав у власному доробку величезну їх кількість, він чудово відчував надзвичайну мелодійність шевченківського вірша.

Збірка С. Дрімцова «Музика до Кобзаря» складається з двадцяти пісень та романсів: «Вечір», «Буває іноді», «За сонцем хмаронька пливе», «Утоптала стежечку», «Ой, вмер старий батько», «І досі сниться», «Ой, діброве, темний гаю», «У перетику ходила», «Пісня», «Ой, я свого чоловіка», «Ой, одна я, одна», «Тече вода з-під явора», «Ой, вигострю я товариша», «Минають дні, минають ночі», «По вулиці вітер виє», «У неділеньку та ранесенько», «Не вернувся із поводу», «Закувала зозуленька», «Минули літа молодії», «Гопак» (Додаток Б, фото 40).

Аналізуючи творчість українських композиторів кінця ХІХ — початку ХХ ст., можна вирізнити серед інших найпопулярніші шевченкові твори. Так, слова «Заповіту» поклали на музику В. Барвінський, М. Вербицький, О. Кошиць, М. Лисенко, С. Людкевич, Б. Лятошинський, К. Стеценко, Л. Ревуцький та інші. Свій внесок зробив і С. Дрімцов, створивши концертний вокальний твір — чотириголосний виклад для мішаного хору у супроводі фортепіано. Його рукопис зберігається в архівних фондах Інституту рукопису НБУВ (Додаток Б, фото 41–42).

Серед найбільш популярних також можна згадати текст Шевченка «Утоптала стежечку», озвучений як солоспів в музиці не лише С. Дрімцовим, а також П. Сокальським, Я. Степовим, Ф. Колессою (хор). До тексту «Минають дні», окрім композитора С. Дрімцова, також звернувся С. Воробкевич. «Садок вишневий» існує не тільки у спадщині С. Дрімцова, М. Лисенка, а і у хоровому доробку А. Вахнянина та Я. Ярославського.

Шевченківські тексти часто мають хорове втілення. Назвемо ті, які вирішені як романси у творчості С. Дрімцова, як то: «Ой, вмер старий батько», «Закувала зозуленька» (Ф. Колесса), «Тече вода з-під явору» (Я. Ярославський), «Ой, вигострю товариша» (С. Людкевич) та «У перетику ходила» (Л. Ревуцький) [62, с. 90].

Романси Дрімцова на вірші Т. Г. Шевченка — яскраві зразки вокальної лірики композитора. Серед них можна виділити декілька образно-тематичних груп, таких, як танцювальні пісні в народному дусі та твори лірико-філософського змісту. Перша група романсів-пісень має навмисно підкреслену композитором танцювальну жанрову основу. Зазначимо, що відібрані С. Дрімцовим тексти Шевченка «Утоптала стежечку» і «Гопак» також мали фольклорний орієнтир, що відчув композитор і свої романси навмисно стилізував під народні пісні. В авторському автографі Т. Шевченка вірш «Утоптала стежечку» було позначено як «Пісня Кобзаря Дармограя». П. Куліш у листі до поета від 20 січня 1858 року зазначив, що цей твір є стилізацію народної жартівливої пісні «Ой ходила дівчина бережком» [207, с. 150].

Романс «Утоптала стежечку» музичними засобами втілює глибокий неоднозначний головний образ героїні поетичного тексту. Її веселощі виглядають навмисними, неприродними. Про це свідчить зміст поетичного тексту. Жінка на останні гроші наймає музиканта, щоб забути своє горе. Вибраний композитором комплекс музичних засобів глибоко і яскраво розкриває створений поетом характер.

Романс написаний в строфічній формі, його тональність — *fis-moll*. Мінорний нахил та відповідний колорит підкреслений тривалим органним пунктом, що звучить на протязі тридцяти тактів. Надалі розвиток переноситься в паралельний *A-dur* (наступні десять тактів). Романс заснований на чергуванні строф в тональностях *fis-moll* і *A-dur*. Переважають тонічні гармонії означених тональностей, лише іноді з'являються субдомінанта і домінанта.

Ритміка романсу є підкреслено танцювальною. Вона заснована на синкопах та сталій пульсації восьмими тривалостями з підкресленням слабкої долі завдяки звучанню яскравих інтервалів в партії правої руки. Така ритміка є сталою та витримується протягом майже всього твору. Короткі вокальні фрази повторної структури у вузькому діапазоні наближені до типу народної жартівливої пісні. Мелодія, що починається дворазовим повтором п'ятого ступеня, поступово спускається до тоніки і закінчується ствердженням домінанти з оспівуванням. Майже всі мелодійні фрази вкладаються в діапазон квінти. Винятком є широкий кульмінаційний хід на словах «вийду я». Інструментальні фрагменти імітують танцювальні награвання скрипки або сопілки. Однак в кінці кожного такого награвання, а також наприкінці романсу, веселий мотив ритмічно збільшується. Таке музичне трактування сопілкового награвання створює враження сумного роздуму, що змітається новим танцювальним епізодом.

У романсі немає наскрізного драматургічного розвитку. Мелодика, ритм і гармонія незмінно повторюються. Лірична героїня знаходиться в замкненому колі штучних веселощів, вона співом та танцями притупляє своє горе, але немає виходу з цього замкненого кола.

Аналогічне музичне рішення має романс «Гопак», стилізований під жартівливу народну пісню. Цей вірш Т. Шевченко включив до поеми «Гайдамаки» у сцену «Бенкет у Лисянці». Згідно з сюжетом, українські повстанці здобули важку криваву перемогу у битві біля села Лисянка. Гайдамаки святкують, кобзар Волох грає веселі пісні, а козаки танцюють разом зі своїми ватажками — Іваном Гонтою і Максимом Залізнякам.

У розпалі веселощів кобзар пускається навприсядки, а музикантом стає сам Гонта. Старий Волох танцює і одночасно співає пісню «Гей, гоп, гопака, полюбила козака». Такою сюжетною ситуацією пояснюються короткі вокальні фрази та інструментальні фрагменти, що імітують танцювальні награвання.

У вокальних мініатюрах «Гопак» і «Утоптала стежечку» змальовано різні долі нещасливих жінок. Тільки в романсі «Утоптала стежечку» вона є незаміжною, а у творі «Гопак» — одруженою з нелюбом. В обох вокальних мініатюрах жінка потерпає від матеріальної скрути і хоче забути горе у веселій гулянці.

У поемі «Гайдамаки» колективний образ «Гопака» є віддзеркаленням ситуації бенкету в Лисянці — козаки гуляють і п'ють поруч з трупами вбитих поляків. У музиці Дрімцова приховане горе підкреслює мінорний колорит (тональність d-moll), а навмисні веселощі — танцювальна ритміка і фактура. Мелодична лінія складається з коротких фраз. Емоційна палітра романсу «Гопак» є різноманітною, його форма — більш розгорнутою, ніж твір «Утоптала стежечку». Вокальні фрази у «Гопаку» не повторюються, а є варіантами один одного.

Другу групу романсів С. Дрімцова складають твори лірико-філософського змісту. В основі романсу «І досі сниться» — ідилічна картина вечірнього відпочинку української родини біля хати. У вірші Т. Шевченка є слова оповідача — «від автора», а також реалістичне зображення трьох персонажів — старого діда, молодої жінки і дитини. Музика створює світлий, спокійний та врівноважений образ, відповідний поетичному тексту.

У вокальній мелодії переважають короткі фрази, що спираються на стійкі ступені мажорного ладу. Фортепіанна партія містить акордову фактуру, яка лише двічі замінюється тріольною фігурацією. Тональність романсу F-dur. У початковому розділі переважає стійка тонічна функція. Саме вона й створює світлий, спокійний образ. Тонічна гармонія наповнює більшу частину початкового розділу, що триває протягом перших п'ятнадцяти тактів (Додаток В, нотний приклад № 16). Тонічні акорди, що лише кілька разів чергуються з доміантовими, звучать протягом дванадцяти тактів. Подальший розвиток переходить в субдоміантову сферу в шістнадцятому такті і набуває сумного колориту завдяки мінорній доміанті — акорду c-es-g.

Поява нового персонажа — маленького онука — обумовлює включення жанрової основи колискової в партію фортепіанного супроводу. Гармонічний розвиток тут зведений до колористичного співставлення однойменних тональностей G-dur і g-moll (Додаток В, нотний приклад № 17).

Звучання поетичного рефрену «І досі сниться» відкриває новий етап драматургії романсу, обумовлений змалюванням образу матері. Значне місце в цьому епізоді займає виразна гармонія: широко представлена плагальність, сфера субдомінантової тональності B-dur, колорит мінорної домінанти.

Окремий епізод присвячений ідилічній картині заходу сонця. Образ чарівної природи підкреслений зміною тональності (C-dur) з відхиленням у паралельний мінор, тридольний метр і фігураціями у фортепіанній партії (Додаток В, нотний приклад № 18).

Музика витікає з задуму ілюстративності і розкриває всі нюанси поетичного тексту. Поява нового персонажа (дитини, матері) або зміна ракурсу оповідання (розповідь про сонце, що світить крізь крони верб), зумовлює виникнення нових тематичних елементів. Поетичний рефрен «і досі сниться», а також образ старого діда, обрамляють вірш. Романс створює враження повільної розповіді, що підкреслює сукупність музичних засобів, вибраних композитором.

Інший романс С. Дрімцова на текст Т. Шевченка «За сонцем хмаронька пливе» малює характерну для романтизму картину єднання природи і внутрішнього світу людини. Ліричний герой милується вечірнім небом, але раптово туман застеляє чарівний захід сонця і обволікає душу темрявою. Вірш Т. Шевченка насичений символами, персоніфікаціями. Сонце, що покриває небо рожевою завісою, поет порівнює з матір'ю, яка турбується про дитину («червоні поли розстилає», «сонце спатоньки зове», «покриває рожеве пеленою, мов мати дитину»). Туман же, навпаки, зображений поетом як ворог, що витісняє з неба сонячне світло («туман, неначе ворог, закриває море і хмароньку рожеву»).

Музична тканина завдяки хоральному супроводу та розміру шість восьмих створює пасторальний образ милування природою. Поетичні строфи відокремлюються паузами. Вокальні фрази мають вузький об'єм, їх діапазон не перевищує квінту.

Тональність романсу *Des-dur*. На початку твору гармонія демонструє майже імпресіоністичний ефект об'ємної мерехтливої картини за рахунок дублювання мелодії консонуючими інтервалами і акордами. М'який рух мелодії, в якій чергуються дворазові повтори кожного звуку і поступовий висхідний рух в межах кварта, відтінений акордами на сильній і відносно сильній долях такту. Ці співзвуччя окреслюють основні тональні функції і, водночас, додають мелодії вишуканого колориту.

В гармонічній системі романсу значне місце посідають мінорний колорит, наприклад, відхилення в тональність шостого ступеня, а також — гармонія другого ступеня, яка часто виникає як прохідна після субдомінантового тризвуку. Така зміна акордів в рамках однієї функції свідчить про колористичне трактування гармонії. Особливе символічного значення має поява мажорної домінанти до тональності *f-moll* в такті 28, який відчутно «просвітлює» загальний колорит. Цей акорд звучить на словах «З Богом заговорить». Тризвук *C-dur* з'являється після тризвуку *As-dur* засобом колористичного зіставлення. Таке несподіване перемикання гармонії підкреслює слово «Бог».

У другій частині романсу мова йде про туман, який тлумачиться як марево ворога. Картина туману, що розстеляється та поглинає небо, зображено у музиці відчутно реалістично. Вона набуває драматизму завдяки інтенсивному гармонічному розвитку автентичного характеру. Переважання нестійкості домінантової функції сприяє інтенсивному тональному руху, наприклад, відхиленням в тональності першого ступеня спорідненості (в т. 33 звучить гармонічна домінанта до паралельного мінору) (Додаток В, нотний приклад № 19). У розвиваючому розділі вокальної партії мелодичні фрази стають більш довгими, безперервними. Однак на словах «і хмаронька рожевая» зно-

ву звучить м'яке зіставлення тризвуків шостого і сьомого натурального ступенів.

Тональний розвиток віддзеркалює всі нюанси поетичного тексту і реагує на кожен найтонший рух внутрішнього світу ліричного героя. Драматичний сплеск на словах «і не знаєш де дітись» ілюструє зіставлення тризвуків Des-dur і перерваний зворот за участю домінантового терцквартакорду до A-dur, який розв'язується в тональність шостого ступеня — fis-moll.

Подальший гармонічний розвиток протікає в рамках тональності fis-moll. Романс неначе «зависає» у повітрі: завершується на домінантовому акорді. Для камерно-вокальної творчості Дрімцова це дуже рідкий випадок. Композитор в своїх романсах завжди міцно спирається на класичну гармонію. Домінантовий акорд пов'язаний з ілюстрацією останньої строфи поетичного тексту: вірш Т. Шевченка завершується трьома крапками, які символізують відкритий фінал.

У вірші «Минають дні, минають ночі» поет розмірковує над тлінністю і швидкоплинністю життя. Цю ідею втілює романс С. Дрімцова на відповідний текст Т. Шевченка.

Трагічний зміст вокального твору підкреслює «похмура» тональність es-moll. На початку романсу привертає увагу октавний форшлаг в басу. Він викликає асоціацію зі звучанням дзвонів. Такий форшлаг присутній в кожному такті крім т. 13. Перший розділ романсу, що триває протягом перших чотирьох тактів задає основу всього подальшого гармонічного розвитку. Протягом трьох тактів в басу звучить тонічний органний пункт. Разом з ним в середньому голосі постійно підкреслюється звук b — п'ятий щабель основної тональності es-moll. Дворазове звучання звуку b, що переривається восьмою паузою, повторюється протягом усього романсу. Даний мотив є дуже важливим для створення музичного образу. Залежно від виконавської інтерпретації він може звучати монотонно, а може нагадувати биття серця, тобто символізувати смерть або життя (Додаток В, нотний приклад № 20).



Мелодія у вокальній партії звучить стримано і напружено. Вона обертається навколо звуку *b*, який часто є опорним. З триразового повторення звуку «*b*» починається вокальна партія. Вокальні мотиви вузькооб'ємні, декламаційної побудови, укладені в амбітус терції, рідше — кварта. На слова «І я не знаю, чи я живу, чи доживаю» припадає кульмінація — діапазон вперше розширюється до квінти.

Гармонія будується на чергуванні тоніки і домінанти. Тільки одного разу в четвертому такті з'являється тризвук третього ступеня (*Ges-dur*). Композитор користується скупими, але дуже виразними музичними засобами: декламаційною стриманістю вокальної партії, домінантовою напругою (постійне звучання п'ятого ступеня *b*), монотонним повторенням одного звуку у середньому голосі, довгими витриманими акордами на весь такт, ефектами дзвонів, що виникає завдяки октавному форшлагу. Значення біфункціонального п'ятого ступеня тональності *es-moll*, що поєднує тонічну стійкість і домінантову напруженість, настільки велика, що композитор завершує романс повним недосконалим кадансом (тонічний тризвук у квінтовому мелодичному положенні у верхньому голосі фортепіанної партії).

У романсі С. Дрімцова «Минули літа молодії» інструментальний вступ стверджує основну тональність *h-moll*, а також меланхолічний і глибоко інтимний образ сповіді головного героя. Відкривається мініатюра твердженням «Минули літа молодії». Вокальна партія заснована на домінуванні принципів наростання та ствердження поступового руху. Мелодія в діапазоні терції починається триразовим синкопованим повторенням основного тону, далі звучить висхідний хід на терцію, який врівноважується плавним рухом до тоніки. Симетрія мелодії вокальної партії додає образу стану вольової врівноваженості у підкоренні гіркої долі, а початок та закінчення теми тонікою сприяє ствердженню емпіричній інтонації гірого твердження. В партії фортепіано переважає поступовий низхідний рух та прозора фактура. В романсі домінує принцип плагальності, а автентичні звороти з'являються тільки в напружених кульмінаціях.

Залежно від драматичної насиченості вокальної фрази змінюється діапазон та напрямок руху мелодії: від замкненості (початок і закінчення фрази на звуці *h* на початку твору) — до відкритої спрямованості в тактах 23–26 (Додаток В, нотний приклад № 21).

Зіставлення партії солюючого голосу та акомпанементу відображає принцип компліментарності. Вокальні фрази чергуються з сольними фортепіанними фрагментами. Партія фортепіано розшарована: у верхній лінії переважають консонуючі акорди і тонічна гармонія, а у низькому регістрі наявна виразна низхідна мелодія в діапазоні октави. В драматичних кульмінаціях ущільнюється і активізується музична тканина саме фортепіанної партії. Інструментальна кода використовує принцип тематичної арки: вона заснована на тематичному матеріалі вступу.

Фортепіанні та камерно-вокальні твори Сергія Дрімцова досконало демонструють широку панораму романтичних ідей та відповідних засобів музичної виразності. Композитор тяжіє до слова. Він використовує програмні назви інструментальних творів, спрямовуючи алюзії у бік окремих видатних зразків романтичного музичного мистецтва. В романсах автор дуже уважно ставиться до змісту та символів поетичного тексту, розкриваючи музичними засобами всі відтінки поетичного сюжету.

Композитор С. Дрімцов продовжує еволюцію жанру романтичної інструментальної мініатюри. В центрі уваги композитора — внутрішній світ людини, відтінки настрою, зміни емоційного стану, що відповідає традиціям композиторів-романтиків XIX ст., чії мініатюри є «енциклопедіями» людських почуттів.

У проаналізованих творах простежується принцип «роботи за моделлю». Звідси — стилістична наближеність до творів Ф. Мендельсона (Пісні без слів) та Ф. Шопена (Ноктюрни, Етюд). Колористичне трактування гармонії, особлива звукозображальність та «дихаюча фактура» наближає романтичні мініатюри до принципів імпресіоністичної музики.

В інструментальній мелодії у рівній мірі присутні пісенність та декламаційність. В фортепіанних творах переважають масштабні синтаксичні побудови, що містять розгорнуту мелодичну лінію. У вокальних творах, навпаки, музичні вислови є короткими, що обумовлене не тільки принципом зручності дихання співаків, але й особливою жанровою трактовкою змісту поетичного тексту (танцювальність, декламаційність). Використання принципів романтичної музичної мови у творчості Сергія Дрімцова органічно поєднується з міцною опорою на класичні основи гармонії і формотворення. У своїх фортепіанних та камерно-вокальних мініатюрах автор зміг досягнути органічної та потужної творчої єдності власної композиторської індивідуальності, яку він розвинув у стилістиці романтизму і модернізму.

#### **Висновки до Розділу 4**

На основі комплексного аналізу творчої спадщини С. Дрімцова узагальнено стильові координати української музичної культури кінця ХІХ — першої третини ХХ ст., що відобразили гармонічне поєднання здобутків західноєвропейського романтизму і модернізму крізь призму традицій вітчизняної культури.

Виключно за архівними джерелами доведено полівимірність творчої діяльності Сергія Дрімцова: український композитор, фольклорист, хоровий диригент, педагог, журналіст, художник та громадський діяч.

На основі аналізу музично-театральних, фортепіанних та вокальних творів С. Дрімцова виокремлені стильові координати. Опера «Іван Морозенко» повністю побудована на власних експедиційних записах мелодій дум та історичних пісень, змістовна наповненість музики до п'єси О. Блока «Роза та хрест» відштовхується від блоківського символізму. Композитор тяжіє до слова. Він використовує програмні назви інструментальних творів, спрямовуючи алюзії у бік окремих видатних зразків романтичного музичного мистецтва. В романсах автор дуже уважно ставиться до змісту та символів поетичного тексту, розкриваючи музичними засобами всі відтінки поетичного сюжету. С. Дрімцов продовжує еволюцію жанру романтичної інструменталь-

ної мініатюри. В центрі уваги композитора — внутрішній світ людини, відтінки настрою, зміни емоційного стану. Український майстер продовжує традицію великих композиторів: втілює барочні афекти та вишуканість психологічних станів та емоцій романтиків XIX ст., чії мініатюри є «енциклопедіями» людських почуттів.

У проаналізованих творах підсумовано принципи «роботи за моделлю». Звідси стилістична наближеність до творів Ф. Мендельсона (Пісні без слів), Й. Баха (Фуга) та Ф. Шопена (Ноктюрни, Етюд). Колористичне трактування гармонії, особлива звукозображальність та «дихаюча фактура» наближає романтичні мініатюри до принципів імпресіоністичної музики. Фортепіанні та вокальні твори за жанрово-стильовими моделями близькі цим жанрам у творчості П. Чайковського та М. Лисенка.

Можна констатувати, що вивчення творчої спадщини С. Дрімцова згідно багатовекторних стильових координат має вплив на осмислення процесів в українській культурі означеного періоду та відкриває можливості для встановлення історичної справедливості.

## ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено концептуалізацію проблем, пов'язаних з осмисленням творчої спадщини маловідомих українських митців у стильових координатах музичної культури України кінця XIX — першої третини XX ст. Вирішено наукове завдання з теоретичного обґрунтування стильових координат української музичної культури означеного періоду та вперше введено до обігу архівні матеріали із фондів М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова. Відповідно до поставленої мети і визначених завдань, у дослідженні творчої спадщини М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова зроблено наступні висновки.

1. Враховуючи методологічні принципи вивчення української культури, було розбудовано концепцію полівимірності стильових координат. Розвиток культури України кінця XIX — першої третини XX ст. відобразив закономірності національно-культурної рефлексії на багатовекторність західно-європейських мистецьких впливів із характером історичного запізнення та опосередкованості крізь призму національної традиції. Полівимірність стильових координат музичної культури України означеного періоду стала ґрунтом для творчої спадщини маловідомих митців.

Актуалізовано вплив творчості М. Лисенка на розвиток національної культури і музичного мистецтва зазначеного періоду. У творчій спадщині М. Тутковського, М. Шиповича та С. Дрімцова відбилися основні здобутки творчості М. Лисенка у загальноєвропейському контексті. Творче становлення української школи, як і творчі надбання маловідомих митців цього періоду, продовжували традиції, закладені М. Лисенком. Композитор отримав європейську освіту та переніс свій досвід на ґрунт української національної культури.

На основі вивчення наукової літератури доведено, що українські митці кінця XIX — першої третини XX ст. орієнтувалися на сталі жанрові та стильові моделі європейського романтизму і модернізму із запозиченням засобів

виразності різних видів мистецтва, зокрема музичного (Е. Гріг, Ж. Массне, Ф. Шопен).

2. Методологічною основою дослідження полівимірності запропоновано положення з різних галузей філософії, культури, мистецтва та суспільних процесів, що розширюють уявлення про сукупність операцій по зіставленню і порівнянню подій, фактів, творів. Сильовими координатами творчої спадщини митців визначено їх наукову, мистецьку і освітню діяльність у культурному просторі України. По відношенню до історичного періоду дослідження стильовими координатами мистецького доробку є вияв світоглядних уподобань творців у західноєвропейському контексті крізь призму української народної культури та школи М. Лисенка.

3. Творча спадщина композитора, викладача, піаніста, диригента, громадського діяча М. Тутковського розглянута у контексті розвитку української культури. Введено до наукового обігу архівні матеріали композитора. Мистецтвознавчий і музикознавчий аналіз творчого доробку митця розширив уявлення про домінування стильових рис романтизму і модернізму. У тематичних алюзіях та фактурних принципах розвитку «Симфонія фа-мінор» М. Тутковського зазнала західноєвропейського впливу. Фортепіанні та вокальні твори композитора («Valse a la Strauss» op. 42, «Souvenir de Vienne» (Valse de concert) op. 24, «Valse-caprice» A-dur op. 49, «Masourka a la Chopin» op. 3; романс «Камін згас») апелюють до жанрово-стилістичних моделей мініатюр Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона.

Сильова контрастність у творах М. Тутковським виражена прийомами навмисного підкреслювання акцентів у монтажному принципі композиції сюїтного типу «Вальсу у дусі Штрауса»; психологізовано-мрійливого та діамантово-віртуозного (Ф. Шопен); драматизовано-фантазійного (М. Глінка); вальсу «губернської бальної зали» (композитори - аматори).

Полівимірність творчості М. Тутковського є відображенням сукупності стильових координат української культури і музичного мистецтва через його

багатогранну діяльність громадського діяча, викладача, диригента, піаніста та композитора.

4. Унікальна полівимірна характеристика української культури презентована на основі вивчення архівних матеріалів М. Шиповича: його науково-дослідної робота в галузі слов'янського образотворчого мистецтва та курсу лекцій для Київської Академії Наук та Київського Художнього Інституту. Представлені із архівних матеріалів його наукові роботи з розв'язання законів просторового розходження кольорових плям у творчій практиці живопису та архітектури; авторські наукові праці з теорії чисел у галузі математики (вісім робіт).

Обґрунтовано значення музично-критичної діяльності М. Шиповича для історичного мистецтвознавства і музикознавства. Це близько 250-ти високопрофесійних рецензій митця, що стосуються різної проблематики: від джазу до огляду оперних вистав, симфонічних та камерних концертів із розкриттям складних питань стилю видатних композиторів. Виконавська практика М. Шиповича засвідчена матеріалами його концертів як віолончеліста і співака з ліричним тенором. Просвітницька сфера митця була спрямована на популяризацію імен та творчості українських композиторів Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Лисенка, К. Стеценка, регента Я. Калішевського, хорового диригента Я. Яциневича.

Стилістика європейського романтизму відбилася на його композиторській творчості. Симфонічна поема «Фавн» М. Шиповича синтезує різні види мистецтва в узагальненому типі програми, жанровому синтезі вальсу та скерцо Фавна; «звукозображальній» силуетній пластиці міфологічного образу. Темброво-ритмічна канва твору насичена принципами імпровізації в стилі лірико-епічної української думи — звучання флейти нагадує сопілкове награвання Фавна. Стилістична алюзія М. Шиповича від «Післяполудневого відпочинку Фавна» К. Дебюссі акцентує діалог двох композиторів. Відтворення пластики образу Фавна перегукується із аналогічними творами «Силует» А. Дворжака і А. Аренського.

Поетикою символізму насичена вокальна творчість М. Шиповича (романси: «Біля моря» опр. 2 вірші поета П. Слєпцова, «Восени» на слова С. Маковського). Сильові координати творчої спадщини М. Шиповича представлені комплексом його видів діяльності та різножанровою творчістю.

5. На основі архівних джерел та листуванням із М. Лисенком, І. Франком, П. Грабовським, М. Старицьким запропоновано розгляд творчого доробку С. Дрімцова. Його творчість представлена сукупністю практик громадського діяча, журналіста, художника, фольклориста, хорового диригента, педагога, композитора у західноєвропейському та українському контекстах. Музична освіта С. Дрімцова: Й. Вільчек (Чехія); М. Лисенко, С. Лапинський (Україна); Н. Андрєєв, К. Шляпникова (Росія). Його музичні здібності удосконалювалися розвитком літературних і художніх (живопис) здібностей.

Виявлено спільну долю С. Дрімцова-засланця (на 18 років до В'ятської губернії) із багатьма українськими митцями того часу. Представлено його видавничу діяльність сімома випусками творів геніального Кобзаря з фрагментами музики М. Лисенка та його власними, які й досі зберігаються у фондах бібліотек Академії Наук у Києві, Росії (Кіровській області, Санкт-Петербурзі) та приватних колекціях. Засвідчено його записи і переклади старовинних народних пісень, які він використовував у викладацькій та виконавській діяльності. Разом із кобзарем харківської школи І. Кучеренком реконструював бандуру, яка отримала Гран-Прі на паризькому конкурсі музичних інструментів (1912).

Визначено музично-громадську та педагогічну діяльність С. Дрімцова у формуванні соціокультурного середовища Харкова.

Для обґрунтування тематично-жанрового універсалізму композиторської творчості С. Дрімцова здійснено аналіз його музично-театральних, фортепіанних та вокальних творів. В опері «Іван Морозенко», яка повністю побудована на експедиційних записах мелодій дум та історичних пісень композитора, виявлена близькість до українського народного епосу. В той же час музика до п'єси О. Блока «Роза та хрест» відобразила риси символізму. У



своїх уподобаннях композитор тяжіє до програмних назв творів, що алюзійно нагадує відомі романтичні зразки. У вокальній творчості композитора домінує символізм із засобами виразності романтизму і модернізму. У романтичній інструментальній мініатюрі С. Дрімцова простежено жанрову еволюцію з втіленням барочних афектів та вишуканістю психологічно-емоційних станів романтиків XIX ст., чії твори стали «енциклопедіями» людських почуттів.

У проаналізованих творах підсумовано принципи «роботи за моделлю» та стилістична наближеність до творів Ф. Мендельсона (Пісні без слів), Й. Баха (Фуга) та Ф. Шопена (Ноктюрни, Етюд). Колористичне трактування гармонії, особлива звукозображальність та «дихаюча фактура» наближає романтичні мініатюри до принципів імпресіоністичної музики. Фортепіанні та вокальні твори за жанрово-стильовими моделями близькі цим жанрам у творчості П. Чайковського та М. Лисенка.

6. Аналіз літературних і музичних текстів, матеріалів музично-педагогічної і критичної діяльності М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова дозволили обґрунтувати стильові засади романтизму і модернізму у творчій спадщині зазначених митців. Їх творчий доробок розширив уявлення про стильові координати української музичної культури і підкреслив вплив нового покоління творчої еліти на розвиток української культури того часу.

Визначення місця творчої спадщини митців здійснено на основі архівних матеріалів та у площині багатовекторних культурних впливів у жанрово-стильових координатах романтизму і модернізму, взаєминах творчих стосунків: С. Дрімцов — Й. Вільчек — М. Лисенко; С. Дрімцов — І. Франко, П. Грабовський — М. Старицький; М. Тутковський — М. Лисенко; М. Шипович — М. Тутковський — М. Лисенко.

Розкрито проблему полівимірності української музичної культури у дослідженні творчої спадщини М. Тутковського, М. Шиповича та С. Дрімцова крізь призму моделювання принципів алюзії і цитування (квазі-цитати, різні техніки адаптації іншого стильового матеріалу). Саме на порубіжжі минулого століття відображено процес взаємодії різних історичних пластів, коріння

якого полягає у межовості української культури з полівимірністю освітанства і просвітництва, виконавства і композиторства.

Робота не вичерпує всіх аспектів вивчення творчої спадщини М. Тутковського, М. Шиповича та С. Дрімцова, що складає перспективи подальшого дослідження у напрямку виявлення їх творчих зв'язків із відомими викладачами, композиторами і виконавцями Польщі, Чехії, Німеччини. Їхня творча спадщина має історико-культурне значення у західноєвропейському та українському контекстах.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

### АРХІВНІ ДЖЕРЕЛА

#### Інститут рукопису національної бібліотеки України

#### ім. В. І. Вернадського

1. Ф. І. Комплексний фонд «Літературні матеріали». Зібрання літературних творів і документів поч. XII–XX ст. Кн. 27. Од. зб. 70.263.
2. Ф. 50. Всеукраїнське музичне товариство ім. М. Д. Леонтовича. Колекція рукописів кінця XIX ст. — 1936 р. Од. зб. 2078.
3. Ф. 67. Дзбанівський О. Т. Од. зб. 656. 1915–1938 рр. Арк. 657.
4. Ф. 218. Тутковський Микола Аполлонович 1881–1931 р. Од. зб. 11. Спр. № 1. Альбом с адресами и телеграммами. Вырезки из газет о музыкальной деятельности, программы концертов, письма и др. 1881–1906. 66 арк.
5. Ф. 218. Тутковський Микола Аполлонович 1881–1931 р. Од. зб. 11. Спр. № 4. Пухальський В. На смерть Николая Аполлоновича Тутковского 1 сентября 1931 года (стихи). 2 арк.
6. Ф. 221. Пухальський Владимир Вячеславович 1871–1929 р. Од. зб. 32. Спр. № 27. Тутковский Николай Аполлонович Пухальскому Владимиру Вячеславовичу Киев. 1 арк.

#### Центральний Державний архів-музей літератури і мистецтва України

#### (ЦДАМЛМ України)

7. Ф. 6. Шиповичі — українські музичні діячі: Микола Антонович — композитор і мистецтвознавець; Костянтин Миколайович — композитор; Олена Миколаївна — композитор, піаніст; Раїса Данилівна — поетеса і педагог. 1880–1991 рр. Оп. 1. Спр. 1. Фавн. Симфонічна поема. Партитура. Автограф. 1918. 62 арк.
8. Ф. 6. Шиповичі — українські музичні діячі: Микола Антонович — композитор і мистецтвознавець; Костянтин Миколайович — композитор;

Олена Миколаївна — композитор, піаніст; Раїса Данилівна — поетеса і педагог. 1880–1991 рр. Оп. 1. Спр. 5. Статті та рецензії на театральні вистави, концерти, вечори. Автограф, машинопис, рукопис, друк, розклейка. Газ. Театральная газета, Последние новости, журн. Киевский театральный курьер. 1900–1916 рр. 349 арк.

9. Ф. 6. Шиповичі — українські музичні діячі: Микола Антонович — композитор і мистецтвознавець; Костянтин Миколайович — композитор; Олена Миколаївна — композитор, піаніст; Раїса Данилівна — поетеса і педагог. 1880–1991 рр. Оп. 1. Спр. 6. Статті та рецензії на театральні вистави, концерти, вечори. Друк. розклейка. Газ. Вечерний Киев, Киевский пролетарий, журн. Театр та ін. 1917–1934 рр. 279 арк.

10. Ф. 6. Шиповичі — українські музичні діячі: Микола Антонович — композитор і мистецтвознавець; Костянтин Миколайович — композитор; Олена Миколаївна — композитор, піаніст; Раїса Данилівна — поетеса і педагог. 1880–1991 рр. Оп. 1. Спр. 13. Перелік творів. Машинопис, друк. Брошура Спутник музиканта Б/д. 62 арк.

11. Ф. 6. Шиповичі — українські музичні діячі: Микола Антонович — композитор і мистецтвознавець; Костянтин Миколайович — композитор; Олена Миколаївна — композитор, піаніст; Раїса Данилівна — поетеса і педагог. 1880–1991 рр. Оп. 1. Спр. 16. Автобіографія. Біографічні записи. 1942, 1960–1970-і рр. 114 арк.

12. Ф. 6. Шиповичі — українські музичні діячі: Микола Антонович — композитор і мистецтвознавець; Костянтин Миколайович — композитор; Олена Миколаївна — композитор, піаніст; Раїса Данилівна — поетеса і педагог. 1880–1991 рр. Оп. 1. Спр. 23. Кубишкін В., Кузик В., Батько і син. Стаття про родину Шиповичів. Статті, в яких згадується ім'я Шиповича М. А. Вирізки з газ. Культура і життя, Советское искусство, журн. Киевский театральный курьер. 1912, 1932, 1991 рр. 3 арк.

13. Ф. 129. Тутковський Микола Аполлонович, український композитор, педагог, музично-громадський діяч. 1881–1975 рр. Оп. 1. Спр. 2. Варяго-

русская увертюра для симфонічного оркестру подвійного складу /3.2.2.2.4.2.3.1/ Партитури. Оркестрові партії. Варіанти. Автограф. 1900 р. 144 арк.

14. Ф. 129. Тутковський Микола Аполлонович, український композитор, педагог, музично-громадський діяч. 1881–1975 рр. Оп. 1. Спр. 3. Баркарола. Гавот. Легенда. Полонез та ін. ліричні п'єси. Автограф, друк. з правкою автора. 1890–1930 рр. 52 арк.

15. Ф. 129. Тутковський Микола Аполлонович, український композитор, педагог, музично-громадський діяч. 1881–1975 рр. Оп. 1. Спр. 4. Вальси. Експромти. Мазурки. Автограф, друк. з правкою автора. 1905–1929 рр. 44 арк.

16. Ф. 129. Тутковський Микола Аполлонович, український композитор, педагог, музично-громадський діяч. 1881–1975 рр. Оп. 1. Спр. 7. О трудности исполнения призведений Шопена для пианиста. Текст лекції. Друк. 1899 р. 3 арк.

17. Ф. 129. Тутковський Микола Аполлонович, український композитор, педагог, музично-громадський діяч. 1881–1975 рр. Оп. 1. Спр. 9. Короткі відомості, складені Тутковським М. А. про створену ним музичну школу. 1929–1930р. 5 арк.

18. Ф. 129. Тутковський Микола Аполлонович, український композитор, педагог, музично-громадський діяч. 1881–1975 рр. Оп. 1. Спр. 10. Автобіографія. Рукопис. 1930 р. 5 арк.

19. Ф. 129. Тутковський Микола Аполлонович, український композитор, педагог, музично-громадський діяч. 1881–1975 рр. Оп. 1. Спр. 19. Учбові програми та програми концертів учнів школи. Маш. Брошура. 1916–1930 рр. 20 арк.

20. Ф. 129. Тутковський Микола Аполлонович, український композитор, педагог, музично-громадський діяч. 1881–1975 рр. Оп. 1. Спр. 20. Газета Новини — біржова газета, 1881 р. 6 арк.

21. Ф. 129. Тутковський Микола Аполлонович, український композитор, педагог, музично-громадський діяч. 1881–1975 рр. Оп. 1. Спр. 22. Біографічна довідка Тутковського М. А., складена Шпилевич В. В., 1975 р. 5 арк.

22. Ф. 129. Тутковський Микола Аполлонович, український композитор, педагог, музично-громадський діяч. 1881–1975 рр. Оп. 1. Спр. 23. Характеристика творчої діяльності Тутковського М. А. за підписами Беклемішева Г. М., Донця М. І., Івановського, Пухальського В. В., Шепелівського. 1931–1932 р. 6 арк.

23. Ф. 1155. Дрімцов Сергій Прокопович — український музично-громадський діяч композитор, диригент, музичний педагог. 1898–1985 рр. Оп. 1. Спр. 35. О художественном образе в музыке 1917 р., б/д. 21 арк.

24. Ф. 1155. Дрімцов Сергій Прокопович — український музично-громадський діяч композитор, диригент, музичний педагог. 1898–1985 рр. Оп. 1. Спр. 45. Архімович Л. Б, Гнатюк М., Сарана О. та ін. «Гайдамаки у Вятці», Опера «Настуся», «Пропагандист народної пісні» та ін. статті про творчу діяльність Дрімцова С. П. Копія рук., авторіз маш. з правкою автора, вирізки з газ. Радянська Україна, Красное Знамя, 1961–1984 рр., б/д. 16 арк.

#### **Центральний державний історичний архів України (ЦДАК України)**

25. Ф. 274. Київське губернське жандармське управління. 1829–1917 рр. Оп. 1. Спр. 888. Устав Киевского Литературно-Артистического общества. Список членов, домашние адреса. 1904 р. 517 арк.

26. Ф. 442. Канцелярія київського, подільського та волинського генерал-губернатора. 1900–1903 рр. Оп. 630. Спр. 568. Об учреждении киевской группы международного музыкального общества. Устав международного общества, список его членов. 1900–1903 р. 20 арк.

#### **Центральний державний кінофотоархів України ім. Г. С. Пшеничного**

27. М–16875-16876. Од. обл. 38606. Тутковський М. А. Симфонія фа-мінор (у 4-х частинах). 1990 р.

## ДРУКОВАНІ ТА ЕЛЕКТРОННІ ДЖЕРЕЛА

28. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. Москва: Наука, 1986. С. 104–116.

29. Ананьев Б. Человек как предмет познания. Ленинград: ЛГУ, 1968. 339 с.

30. Антонюк В. Г. Культурологічний зміст українського вокального мистецтва // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ: ВЦ НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. Вип. 1 (1) С. 29–41.

31. Арановский М. Г. Симфонические искания. Исследовательские очерки. Ленинград: Сов. композитор, 1979. 287 с.

32. Афоніна О. Сучасна українська музика у вимірах європоцентризму: монографія. Київ: НАКККіМ, 2012. 160 с.

33. Афоніна О. Творчість сучасних українських композиторів у вимірах постмодерністської культури // Spheres of culture. Volume IX. Lublin, 2014. S. 427–434.

34. Афоніна О. С. Цитування як художній прийом «подвійного кодування» у музичному мистецтві постмодернізму // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. XXXVI. Київ: Міленіум, 2016. С. 161–172.

35. Баталова Т. П. Заглавие поэмы Н. П. Огарёва «Юмор» как выражение её лейтмотива // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. Вип. 5–6. Том 17. Кострома: редакция КГУ им. Н. А. Некрасова, 2011. С. 141–144.

36. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Ленинград: Художественная литература, 1973. 567 с.

37. Бернандт Г. Б., Ямпольський І. М. Кто писал о музыке: библиографический словарь. Москва, 1979. Т. III. 140 с.

38. Бедакова С. В. Музична Прага як центр міжкультурних взаємин // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наукові записки Рівненського держ. гуманіт. ун-ту: зб. наук. праць. Вип. 10. Рівне: РДГУ, 2005. С. 32–37.

39. Бедакова С. В. Празька композиторська школа в українській музичній культурі. Київ: ДАКККіМ, 2005. 115 с.

40. Бедакова С. В. Празька школа Василя Барвінського // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наукові записки Рівненського держ. гуманіт. ун-ту: зб. наук. праць. Вип. 9. Рівне: РДГУ, 2004. С. 18–21.

41. Бедакова С. В. Празька школа українських композиторів (теоретичні засади проблеми) // Вісник Книжкової палати: наук.-практ. журнал. Київ: Книжкова палата України, 2005. Вип. 3. С. 40–43.

42. Білозуб Л. М. Національний аспект українського музичного мистецтва // Наукові записки Тернопільського національного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 1. Тернопіль: видавничий відділ ТНПУ, 2014. С. 116–122.

43. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України: монографія. Харків: Основа, 2000. 336 с.

44. Боднарчук Т. В. Полістилістика як втілення тенденцій музичного постмодернізму // Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 21–22 грудня 2006 р. Київ: НАКККІМ, 2006. С. 149–151.

45. Ботвінова І. Національні першоджерела формування композиторського тексту та виконання творів німецьких романтиків (на прикладі вокальних циклів Р. Вагнера та Г. Малера) // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство. Книга п'ята. Київ: ВЦ НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 8. С. 66–76.

46. Бринь Т. М. Argnova: вимір та раціоналізація музичного часопростору: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 176 с.



47. Бугаєва О. В. Архівна спадщина Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича: монографія. Київ: НБУВ, 2011. 388 с.
48. Буряк Л. І. Культурні чинники впливу на національну пам'ять українського суспільства // Гілея: науковий вісник: зб. наук. праць. Київ: ВІРУ-АН, 2013. Вип. 72. С. 5–12.
49. Бычков В. В. Эстетика: учебник. Москва: Гардарики, 2004. 556 с.
50. Бэлза И. Исторические судьбы романтизма и музыка: очерки. Москва: Музыка, 1985. 200 с.
51. Вансович І. Політична культура як суб'єктивний вимір політики. New York: Nan A. Talese, Doubleday, 2002. 351 с.
52. Василенко З. І. Фольклористична діяльність М. В. Лисенка. Київ: Наукова думка, 1972. 186 с.
53. Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. Москва: Музыка, 1966. 405 с.
54. Веймарн П. Тутковский // Музыкальный словарь Римана. Т. 3: Organiscen — Фомин. Москва–Лейпциг, 1904. С. 1291.
55. Велика українська енциклопедія / кер. авт. кол. д-р іст. н., проф. А. М. Киридон. Київ: Державна наукова установа «Енциклопедичне видавництво», 2015. 1408 с.
56. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ–Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
57. Власов В. Г. Стили в искусстве: словарь. Санкт-Петербург: Лита, 1998. Т. 1. 672 с.
58. Воронова Н. С. Музична культура України XIX століття: типологічні ознаки національної вдачі // Наука. Релігія. Суспільство: наук. журнал. Донецьк: Вид. ППШ, 2011. Вип. 4. С. 73–79.
59. Высоцкая М, Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда — к постмодерну. Москва: Музыка, 2014. 440 с.

60. Ганзбург Г. И. Три поколения композиторов-романтиков и их отношение к синтетическим жанрам // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств: сб. науч. трудов / сост. Г. И. Ганзбург; под общ. ред. Т. Б. Веркиной. Харьков: РА Каравелла, 2002. С. 12–24.

61. Гедзь О. П. Внесок празької школи у розбудову музичного мистецтва України кінця XIX — початку XX століття // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 30. Київ: Міленіум, 2017. С. 77–86.

62. Гедзь О. П. Камерно-вокальна спадщина маловідомих українських композиторів кінця XIX — початку XX століття // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. праць. Вип. 3. Харків: ХДАДМ, 2017. С. 87–91.

63. Гедзь О. П. Композитор і музичний критик Микола Шипович: невідомі сторінки життя і творчості // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 1. С. 166–170.

64. Гедзь О. П. Творчість Сергія Дрімцова в архівних документах // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 31. Київ: Міленіум, 2017. С. 152–159.

65. Глібовицький І. Музичне життя Чернівців XIX — початку XX століття у німецькомовних джерелах того часу // Київське музикознавство: зб. ст. Вип. 22. Київ: КІМ ім. Р. М. Глієра, 2007. С. 49–55.

66. Глібовицький І. Полікультурна палітра музичного життя Чернівців середини XIX — початку XX століття // Київське музикознавство: зб. ст. Вип. 19. Київ: КІМ ім. Р. М. Глієра, 2006. С. 70–76.

67. Гоменюк С. Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.01. Київ, 2006. 18 с.

68. Горак Я. До історії становлення українського театру в Галичині // Дзвін: часопис. Львів: Каменярь, 2001. Вип. 7. С. 106–111.

69. Граб О. В. Національний фактор в культурі західноукраїнських земель наприкінці ХІХ — початку ХХ століття // Вісник Харківської державної академії культури. Вип. 10. Харків: ХДАК, 2004. С. 148–150.

70. Граб У. Музикологія у Львівському університеті у 1912–1939 роках та А. Хибінський // Молоде музикознавство: наук. зб. ЛДМА ім. М. Лисенка. Львів, 2002. Вип. 7. С. 175–182.

71. Греченко В. А., Кислюк К. В. Історія української культури: навч. посібник. Київ: Кондор, 2013. 352 с.

72. Грибиненко Ю. Композиційні функції ритму в творчості Г. Уствольської (на прикладі сонат для фортепіано) // Метроритм: колективна монографія / ред. І Юдкін. Київ: ІМФЕ ім. М. Г. Рильського, 2002. С. 131–135.

73. Грибиненко Ю. Семантика сонатности в творчестве композиторов второй половины ХХ века (на примере произведений А. Шнитке, Б. Тищенко, Г. Уствольской, В. Сильвестрова) // Трансформація музичної освіти: культура і сучасність: матеріали міжн. музикологічного семінару, присвяченого К. Ф. Данькевичу, 12–16 жовтня. Одеса: ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2003. С. 60–62.

74. Григорьева Г. Новые эстетические тенденции музыки второй половины ХХ века. Стили. Жанровые направления / Г. Григорьева // Теория современной композиции / Отв. ред. В. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 23–40.

75. Гуменюк Т. К. Модернізм та постмодернізм: дискурсивна практика // Вісник Харківського національного університету: зб. наук. ст. Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2001. № 507. С. 180–189.

76. Гуменюк Т. К. Феномен «commencement de siècle» як об'єкт культурологічного аналізу. Український контекст // Часопис: наук. журнал НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2008. № 1. С. 54–68.

77. Деменко Б. В. Категорія часу в музичній науці. Теорія специфікацій: дис. ... д-ра мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ: КДІК, 1996. 294 с.

78. Демченко А. *Essentia та Existentia романтичного менталітета* // *Музикальний мир романтизму: від минулого до майбутнього: матеріали наук. конф.* Ростов-на-Дону: РГК ім. С. В. Рахманінова, 1998. С. 17–20.

79. Джан Бибо. Слово як символ в композиторській концептуалізації музикальної поезії // *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: зб. наук. праць / за заг. ред. В. Д. Філіппова.* Луганськ: ЛДІКМ, 2007. Вип. 8. С. 34–44.

80. Дзюба І. *Між культурою і політикою.* Київ: Сфера, 1998. 374 с.

81. Динесман Т. Г. Письма к А. Блоку участников постановки драмы «Роза и Крест». URL: [http://litnasledstvo.ru/site/download\\_article/id/1847](http://litnasledstvo.ru/site/download_article/id/1847) (дата звернення 1.05.2018).

82. Дорофеева В. Ю. *Полістилізм у творчості Євгена Станковича як семіотичний феномен: автореф. дис. ... канд. мист.: 26.00.01.* Київ, 2010. 20 с.

83. Дрімцов С. *Музична теорія: практичний курс для музпрофшкіл.* Київ: Державне видавництво України, 1925. 164 с.

84. Жданов Г. В. *Романтизм* // *Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш.* Москва: Советская энциклопедия, 1990. С. 672.

85. Житомирский Д. *Романтизм* // *Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш.* Москва: Советская энциклопедия, 1978. Т. 4. С. 697–703.

86. Жмуркевич З. С. *Європейський бідермаєр і галицька музика XIX ст.* // *Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно.* Київ: ІМФЕ, 2005. Ч. 6 (10). С. 48–53.

87. Жук Г. В. В. Барвінський — творець жанру віолончельної музики в Україні // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наукові записки Рівненського держ. гуманіт. ун-ту / гол. ред. В. Г. Виткалов.* Рівне: РДГУ, 2003. Вип. 8. С. 104–111.

88. Завальнюк К. *Композитор з надсобчанського краю* // *Земля Поділ.* 1997. 23 трав.

89. Завальнюк К. *Микола Аполлонович Тутковський: український композитор* // *Земле моя, запашна, барвінкова...: Календар знаменних і*

пам'ятних дат Вінниччини 2007 року / упоряд: О. Г. Ніколаєць, Т. П. Кристофорова; ред. М. Г. Спиця. Вінниця, 2006. С. 89–92.

90. Завгородня Г. Ф. Музична мова О. Козаренка як авторська модель поліфонічного мислення композитора // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 13. Київ: Міленіум, 2008. С. 22–31.

91. Іліницька Н. Європейські традиції романтизму у фортепіанній творчості М. Лисенка // Проблеми підготовки сучасного вчителя: зб. наук. праць Уманського державного педагогічного університету ім. П. Тичини. Умань: ФОП Жовтий О. О., 2013. Вип. 8, Ч. 1. С. 267–271.

92. Історія української музики: в 6 т. Т. 2: Друга половина XIX ст. / відп. ред. Т. П. Булат. Київ: Наукова думка, 1989. 458 с.

93. Історія української музики: в 6 т. Т. 3: Кінець XIX — початок XX ст. / відп. ред. М. П. Загайкевич. Київ: Наукова думка, 1990. 421 с.

94. Йолон П. Структура // Філософський енциклопедичний словник Київ: Абрис, 2002. С. 611.

95. Камінчук О. Художній дискурс української поезії кінця XIX — початку XX століть: монографія. Київ: Пед. преса, 2009. 352 с.

96. Карась Г. В. Українська музична культура західної діаспори як соціокультурний феномен XX століття: автореф. дис. ... д-ра мист.: 26.00.01. Київ, 2014. 36 с.

97. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя: підручник. Тернопіль: АСТОН, 2006. 608 с.

98. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. Москва: МГК, 1996. 192 с.

99. Кияновська Л. О. Сад пісень Івана Карабиця. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. 288 с.

100. Кияновська Л. Стиль Василя Барвінського в контексті естетичних тенденцій західноукраїнської культури першої третини XX ст. // Культуроло-

гические проблемы музыкальной украинистики. Вып. 2. Ч. 1. Одесса: Астропринт, 1997. С. 17–27.

101. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.: монографія. Тернопіль: АСТОН, 2000. 339 с.

102. Ковальова Г. Г. Музично-педагогічна діяльність М. В. Лисенка в контексті культури музичного романтизму другої половини XIX століття // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки. Луганськ: ЛНУ ім. Т. Шевченка, 2013. Вип. 10 (1). С. 80–85.

103. Ковальська-Фрайт О. В. Символістські тенденції у програмних фортепіанних творах Ф. Якименка та Б. Лятошинського // Музична україністика: сучасний вимір. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 3. С. 28–34.

104. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів: НТШ, 2000. 284 с.

105. Копиця М. Д. Епістологічні документи історії української музики: методологія, теорія, практика: автореф. дис. ...доктора мист.: 17.00.03. Київ, 2009. 37 с.

106. Корній Л. Історія української музики: у 3 ч. Ч. 3. Київ–Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001. 478 с.

107. Корній Л. М. Лисенко в контексті європейського Романтизму (Західна і Центральна Європа) // Українське музикознавство. Вип. 32. Київ, 2002. С. 16–27.

108. Корній Л. Микола Лисенко як творець української національної моделі романтичного стилю // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського: наук. журнал. Київ, 2012. № 2 (15). С. 11–18.

109. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури. Київ: НМАУ, 2011. 736 с.

110. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури: Погляд крізь віки. Київ: Музична Україна, 2014. 592 с.

111. Коханик І. М. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть: зб. наук. статей. Вип. ІХ. Мелітополь: Видавництво «Сана», 2002. С. 70–82.

112. Коханик І. Сильові ландшафти «Franz Joseph Land» Олександра Щетинського // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. наук праць. Вип. 108. Київ, 2013. С. 88–99.

113. Кричинська О. В. Зародження елементів полістилістики у Дитячому куточку Клода Дебюссі // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 1. С. 43–48.

114. Кричинська О. В. Сильові аспекти розвитку європейської фортепіанної сюїти першої третини ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2017. 21 с.

115. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: учеб. пособие. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2006. 427 с.

116. Кулешов В. И. История русской литературы XIX века: учеб. пособие: 3-е изд., доп. и испр. Москва: Фонд Мир, 2005. 794 с.

117. Кулик Р. І. Тутковський Микола Аполлонович // Українська радянська енциклопедія. Т. XI. Кн. 1. Київ, 1984. С. 413.

118. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи: исследование. Москва: Музыка, 1991. 166 с.

119. Легенький Ю. Г. Український модерн. Київ: Просвіта, 2004. 304 с.

120. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / сост. текстов, вступ. ст. и общ. ред. А. С. Дмитриева. Москва: МГУ, 1980. 638 с.

121. Личковах В. Некласична естетика в культурному просторі ХХ — початку ХХІ ст. Київ: НАКККіМ, 2011. 222 с.

122. Лігус О. М. Жанрово-стильова динаміка української фортепіанної музики ХІХ — початку ХХ ст. в контексті європейського романтизму: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2014. 226 с.
123. Лігус О. М. Проблема дефініції романтизму: історіографічний аспект // Молодий вчений. 2017. № 6. С. 24–27.
124. Лігус О. М. Проблема жанрово-стильової еволюції в українській фортепіанній творчості ХІХ — першої чверті ХХ століття // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2009. № 3 (4). С. 119–128.
125. Лігус О. М. Стильовий поступ романтизму в українській фортепіанній музиці ХІХ — початку ХХ століття // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2016. № 34. С. 94–103.
126. Лігус О. Українська фортепіанна музика ХІХ — початку ХХ ст. у контексті європейського романтизму (жанрово-стильова динаміка): монографія. Київ: Ліра, 2017. 224 с.
127. Лісова О. Г. Програмність як жанрова парадигма камерної вокальної музики: до проблеми виконавського розуміння: автореф. дис. ...канд. мист.: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Південноукраїнський Національний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського. Одеса, 2009. 20 с.
128. Лосев А. Ф. На рубеже эпох: работы 1910-х — начала 1920-х годов / общ. ред. А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкий. Москва: Прогресс–Традиция, 2015. 1088 с.
129. Лошков Ю. І. Музичний романтизм і формування диригентського мистецтва // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура: зб. наук. праць. Харків: ДХАДМ, 2010. Вип. 4. С. 231–235.
130. Людкевич С. Про композиції до поезії Т. Шевченка. Дослідження і статті / заг. ред. М. Гордійчук. Київ: Музична Україна, 1976. С. 127–131.
131. Лятошинський Б. Романси 1920-х років / авт.-упоряд. І. Б. Савчук. Київ–Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2014. 287 с.



132. Марков А. В. Романтическая морфология. URL: <http://kogni.narod.ru/rommorph.htm> (дата звернення 01.05.2018).
133. Марценківська О. В. Загальні тенденції музичного романтизму та їх прояв у фортепіанній творчості Б. Лятошинського // Київське музикознавство: зб. статей. Вип. 48. Київ: КІМ ім. Р. М. Глієра, 2014. С. 132–148.
134. Марценківська О. В. Переосмислення романтичних традицій у фортепіанній та камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2011. 19 с.
135. Марценківська О. В. Переосмислення романтичних традицій у фортепіанній та камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2011. 255 с.
136. Марченко О. Ознаки романтичного в оформленні нотних видань ХІХ століття // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія: Теорія культури та філософія науки: зб. наук. праць. Вип. 505'1. Харків: ХНУ, 2001. С. 114–119.
137. Мельничук О. Музична інтерпретація поезії Тараса Шевченка у творчості композиторів ХІХ — початку ХХ століття // Вісник Львівського національного університету ім. І. Франка. Серія «Мистецтвознавство»: зб. наук. праць. Вип. 15. Львів: ЛНУ, 2014. С. 81–88.
138. Микуланинець Л. М. Біографія митця як засіб інтерпретації культури // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць. Вип. 21. Т. 2. Рівне: РДГУ, 2015. С. 80–83.
139. Мильштейн Я. И. Советы Шопена пианистам. Москва: Музыка, 1967. 119 с.
140. Михайлов М. К. Стиль в музыке: исследование. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.
141. Музична культура України, Німеччини й Австрії: навч. посібник / укл.: А. П. Агапій, О. С. Лех. Чернівці: ЧНУ, 2009. 56 с.
142. Муха А. Композитори світу в їх зв'язках з Україною: довідник. Київ, 2000. 88 с.

143. Наливайко Д. Романтизм як естетическа система // Вопросы литературы. Вып. 11. Москва: К-9, 1982. С. 156–194.
144. Неболюбова Л. Системно-стилевые проблемы австро-германского романтизма (типология поздних этапов в истории искусства) // Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля: тематический сборник научных трудов. Киев, 1993. С. 55–70.
145. Никитина И. Философия искусства: монография: 3-е изд., испр. Москва: «Омега-Л», 2010. 559 с.
146. Новак Л. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение / пер. с нем. Д. Каравкиной, Вс. Розанова. Москва: Музыка, 1973. 448 с.
147. Новицький А. Историко-мистецький календар // Вінницька газета. 1997. 18 лют.
148. Овчарук О. В. Спадщина О. Т. Дзбанівського в розвитку музично-педагогічної думки України // Мистецтво та освіта: науково-методичний журнал. Київ: КПВ Педагогічна думка, 1998. Вип. 3. С. 54–57.
149. Огарев М. П. Стихотворения: в 2 т. Т. 2. / под ред. М. О. Гершензона. Москва: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1904. 446 с.
150. Олійник С. Регіональні дослідження рецепції композиторської творчості: джерелознавчий та науково-теоретичний аспекти // Українське музикознавство: науково-методичний збірник. Київ: НМАУ, 2016. Вип. 42. С. 177–190.
151. Осипова Л. А. История фортепианно-дуэтного исполнительства в России: конец XVIII — начало XX века: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва, 2014. 249 с.
152. Особові архівні фонди Інституту рукопису: путівник / ред. кол.: О. С. Онищенко (відп. ред.) та ін. Київ, 2002. 768 с.
153. Павловська-Єжова Т. А., Сокальська В. Ф. Я йшов туди, де гуркіт праці чути...: Особливості розвитку української музичної культури періоду Бориса Грінченка (До 150-річчя від дня народження Бориса Грінченка) // VI

Грінченківські читання: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 22 січня 2014 р. Київ: КМПУ ім. Б. Д. Грінченка, 2014. С. 213–220.

154. Пенюк В. Б. Полістилізм у контексті загальних визначень модернізму/постмодернізму // Вісник КНУ імені Тараса Шевченка. Серія «Філософія. Політологія». Вип. 68–69. Київ: КНУ, 2004. С. 78–81.

155. Пенюк В. Б. Полістилізм як новий спосіб універсалізації культурно-філософського та мистецького досвіду // Вісник НТУУ «КПІ». Серія «Філософія. Психологія. Педагогіка». Київ, 2016. Вип. 3 (48). С. 51–57.

156. Петрухіна Л. Слов'янська романтична балада: зустрічі на межі світів (Іван Франко — Юліуш Словацький — Янко Краль) // Українське літературознавство: зб. наук. праць. Київ, 2006. Вип. 68. С. 43–50.

157. Плахотнюк В. Г. Порівняльно-типологічний аналіз української та французької музики періоду пізнього романтизму // Гілея: науковий вісник: зб. наук. праць. Київ, 2015. Вип. 102. С. 250–252.

158. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ: Лілея, 2002. 392 с.

159. Попович М. В. Культура в розмаїтті понять, явищ і схем поступу // Енциклопедія історії України. Київ: Наук. думка, 2008. Т. 5. С. 477–486.

160. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ: АртЕк, 1998. 728 с.

161. Протас М. Еволюція мистецтва як складний фрактал: (до питання фазовопросторових інтерпретацій сучасних візуальних практик у моделях теорії хаосу) // Сучасне мистецтво: наук. зб. Київ: Акта, 2005. Вип. 2. С. 37–51.

162. Протас М. О. Українська скульптура ХХ ст.: дослідження. Київ: Інтертехнологія, 2006. 283 с.: іл.

163. Пушкін О. Моцарт і Сальєрі / пер. М. Бажана. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=986> (дата звернення 17.06.17).

164. Редя В. Я. Музыка в культурной композиции серебряного века: исследовательские очерки: монография. Київ: ДАКККІМ, 2006. 320 с.

165. Реизов Б. Г. О литературных направлениях // Вопросы литературы. Вып. 1. Москва: К-9, 1957. С. 87–117.
166. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ ст. у соціокультурному контексті епохи: монографія. Київ: Автограф, 2005. 351 с.
167. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. Т. 1: Статьи. Книги. Докладные записки. Речи. Москва: Музыка, 1983. 215 с.
168. Руденко Т. П. Особистість у художній творчості романтизму. Взаємозв'язок філософії і літератури // Вісник НТУУ «КПІ». Серія «Філософія. Психологія. Педагогіка». Київ, 2010. Вип. 3. С. 65–69.
169. Садовнікова Д. В. М. Лисенко і Київська громада в контексті національно-культурного відродження України другої половини ХІХ — початку ХХ ст.: дис. ... канд. мист: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2013. 196 с.
170. Салдан С. Жанрово-теоретична модель як теоретичне поняття // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть: зб. наук. ст. Вип. ХІ. Мелітополь: Сана, 2002. С. 130–139.
171. Самойленко А. И. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. К проблеме диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
172. Свириденко В. Вимір // Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (гол. ред.) та ін. Київ: Абрис, 2002. С. 80–81.
173. Свірідовська Л. М. Особливості музичної мови української фортепіанної мініатюри // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2006. Вип. 1. С. 128–133.
174. Свірідовська Л. М. Українська мініатюра в контексті музичної творчості першої третини ХХ ст. // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наук. записки Рівненського держ. гуманіт. ун-ту: зб. наук. праць. Рівне: РДГУ, 2006. Вип. 11. С. 31–34.

175. Северинова М. Ю. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80–90-х років ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.01 «Теорія і історія культури». Київ, 2002. 20 с.

176. Сивохіп В. Визначне досягнення української музичної фольклористики ХХ століття // Народна творчість та етнографія: науково-популярний часопис ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ: ВД Академперіодика, 1998. Вип. 1 (260). С. 3–11.

177. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. Київ: Центрмузінформ, 2004. 231 с.

178. Скотна Н. Проблема особистості в цивілізаційному вимірі // Мультиверсум: філософський альманах. Вип. 48. Київ, 2005. С. 48–53.

179. Скринник-Миська Д. Методологічний дискурс у мистецтвознавстві: культурологічний аспект // Народознавчі зошити. 2012. № 1. С. 90–97.

180. Слюсар Т. Камерно-ансамблева соната середини ХХ століття у творчості представників польської гілки галицької музичної культури А. Солтиса і Т. Маєрського // Вісник Прикарпатського університету. Серія «Мистецтвознавство». Івано-Франківськ: Плай, 2009–2010. Вип. 17–18. С. 251–256.

181. Соколов А. Какова же она — «форма» музикального ХХ века? // Музыкальная академия. 1998. № 3–4. Кн. I. С. 2–8.

182. Соловьев В., Мелоян Ф. Грани реальности. Критический диалог // Дружба народов. Москва, 1975. Вип. 12. С. 271–279.

183. Стасов В. В. В день юбилея Гензельта // Статьи о музыке: в 5 вып. Вып. 4: 1887–1893 гг. / сост. и ред. В. Протопопов. Москва: Музыка, 1978. С. 55–61.

184. Стельмашук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х — 30-х рр. ХХ ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2003. 216 с.

185. Стельмашук Р. Нові напрямки і тенденції європейської музики в творчості українських галицьких композиторів першої половини 20 століття (до 1939 року) // Союз Українських Професійних Музик у Львові. Львів: СПОЛОМ, 1997. С. 19–30.
186. Стригина Е. В. Музыка XX века: учеб. пособие для студ. муз. училищ и вузов. Бийск: Издательский дом «Бия», 2006. 280 с.
187. Тиба Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. Москва: Композитор, 2004. 160 с.
188. Тутковский // Musiklexikon / пер. с 5-го нем. изд.; под ред. Ю. Д. Энгель. Москва: Муз. изд. П. И. Юргенсона, 1901. Т. 3. С. 1291.
189. Тутковский Николай Аполлонович // Энциклопедический словарь. Том доп. II а: Пруссия–Фома. Санкт-Петербург: Брокгауз–Ефрон, 1907. С. 794.
190. Тутковський Микола Аполлонович // Дремлюга М. Українська фортепіанна музика. Київ: Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. л-ри УРСР, 1968. С. 164–165.
191. Тутковський Микола Аполлонович // Митці України: енциклопедичний довідник. Київ, 1992. С. 591.
192. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Киев: ЭП Музинформ, 1993. 117 с.
193. Українська і зарубіжна культура: навч. посібник / ред. К. В. Заболоцька. Донецьк: Східний видавничий дім, 2001. 372 с.
194. Федорова І. Культурологія. Київ: ІВЦ «Видавництво Політехніка», 2005. 160 с.
195. Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (гол. ред.) та ін. Київ: Абрис, 2002. 742 с.
196. Харченко Є. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2011. 16 с.

197. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. Москва: Композитор, 2008. 230 с.
198. Цукер А. Романтизм и музыкальное искусство // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему: материалы всерос. науч. конф., 17–19 апреля 1997 г. Ростов-на-Дону: РГК, 1998. С. 6–9.
199. Чепелик В. В. Український архітектурний модерн. Київ: КНУБА, 2000. 378 с.
200. Чехунина А. Феномен бахианства в контексте психології музикального творчествa (к проблеме психологической установки) // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: зб. наук. ст. / гол. ред. М. М. Алленов. Луганськ: ЛДАКМ, 2010. Вип. 15. С. 283–293.
201. Чехуніна А. Феномен психологічної установки у визначенні національно-стильової специфіки музики // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової: зб. наук. ст. / гол. ред. О. В. Сокол. Одеса: Друкарський дім, 2009. Вип. 10. С. 87–98.
202. Чигарёва Е. Полистилистика // Теория современной композиции / отв. ред. В. Ценова. Москва: Музыка, 2005. С. 431–450.
203. Чигарёва Е. Художественный мир Альфреда Шнитке. Санкт-Петербург: Композитор, 2012. 368 с.
204. Чичерин А. В. Ритм образа. Стилистические проблемы: изд. 2-е, расш. Москва–Санкт-Петербург: Мир, 1980. 336 с.
205. Шве́ц Н. А. Культуротворческий синтез как стилеобразующий фактор в музыкальном искусстве рубежа XIX–XX столетий (на примере творчества С. Танеева и Н. Метнера): дис. ... канд. иск: 26.00.01 «Теория и история культуры». Киев, 2008. 194 с.
206. Шевляков Е. Неоромантизм в музыке XX века: пределы или беспредельность? // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему: материалы всерос. науч. конф., 17–19 апреля 1997 г. Ростов-на-Дону: РГК, 1998. С. 84–86.

207. Шевченко Т. Повне зібрання творів: у 6 т. Т. 2: Поезія 1847–1861. Київ, 2003. URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev265.htm> (дата звернення 01.05.2018).
208. Шевчук О. В. Музична україніка в контексті вітчизняної культури на межі XIX–XX століть // Українське музикознавство: Республ. міжвідомч. наук.-методич. зб. Вип. 26. Київ: Інформаційно-видавнича фірма Компас, 1991. С. 5–18.
209. Шейко В. М. Історія української культури: монографія. Харків: ХДАК, 2001. 400 с.
210. Шелудякова О. Феномен мелодики в музиці позднего романтизма: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Екатеринбург, 2006. 710 с.
211. Шипович Н. Александр Константинович Глазунов: 50-летие со дня рождения // Последние новости. 1915. 29 июля. С. 3.
212. Шипович Н. Третье утро камерной музыки // Последние новости. 1915. 11 ноября. С. 3.
213. Шипович Н. Четвертый симфонический концерт императорского российского музыкального общества // Последние новости. 1914. 22 декабря. С. 3.
214. Шпенглер О. Закат Европы: очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Образ и действительность / пер. с нем. Н. Ф. Гарелин. Минск: Попурри, 1998. 688 с.
215. Штурмак І. В. Поезія Т. Г. Шевченка у творчості українських композиторів XIX ст. // Вісник ЛНУ ім. Т. Г. Шевченка. Серія «Педагогічні науки». Вип. 10 (269). Луганськ: ЛНУ, 2013. С. 98–104.
216. Шульгіна В. Д. Музична україніка: інформаційний і національно-освітній простір: автореф. дис. ... д-ра мист.: 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2002. 41 с.



217. Щербіна В. М. Формування діалогу культур в умовах суспільств початку ХХІ століття // Культурологічна думка: щорічник наук. праць. Спецвипуск. Київ, 2011. Вип. 4. С. 13–18.
218. Эко У. Поэтики Джойса / пер. А. Ковалю. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2003. 144 с.
219. D'Alleva A. Jakstudiovać historię sztuki. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac. Naukowych Universitas, 2008. 184 p.
220. D'Alleva A. Metody i teorie historii sztuki. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac. Naukowych Universitas, 2008. 227 p.
221. Dahlhaus Karl between Romantism and Modernism / transl. from germ. Berkeley–London: University of California Press, 1980. 234 p.
222. Gedz O. P. The creativity of Mykola Tutkovskyi as a perception of Western European musical romanticism in Ukrainian culture of the 20th century // Spheres of culture. Vol. XV. Lublin, 2017. P. 406–413.
223. Ligeti G., Gottwald Cl. Gustav Mahler und die musikalische Utopie. II. College // Neue Zeitschrift für die Musik. 1974. № 5. P. 290–310.
224. Robinson L. Mahler and Postmodern Intertextuality. Ann Arbor: UML, 1994. 98 p.
225. The Oxford History of Western Music / by Richard Taruskin. 5 v. New York: Oxford University Press, 2004. 669 p.

## ДОДАТКИ

## ДОДАТОК А

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

## Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

*Статті у наукових фахових виданнях України,  
включених до міжнародних науково-метричних баз*

1. Гедзь О. П. Здобутки української музичної культури на шляху її національного відродження наприкінці ХІХ — початку ХХ століття // Актуальні питання культурології: альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства. Вип. 15. Рівне: РДГУ, 2015. С. 150–156.

2. Гедзь О. П. Внесок «празької школи» у розбудову музичного мистецтва України кінця ХІХ — початку ХХ століття // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 30. Київ: Міленіум, 2016. С. 77–86.

3. Гедзь О. П. Камерно-вокальна спадщина маловідомих українських композиторів кінця ХІХ — початку ХХ століття // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. праць. Вип. 3. Харків: ХДАДМ, 2017. С. 87–91.

4. Гедзь О. П. Композитор і музичний критик Микола Шипович: невідомі сторінки життя і творчості // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Вип. 1. Київ: Міленіум, 2017. С. 166–170.

5. Гедзь О. П. Творчість Сергія Дрімцова в архівних документах // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 31. Київ: Міленіум, 2017. С. 152–159.

*Стаття у науковому періодичному закордонному виданні*

6. Gedz O. P. The Creativity of Mykola Tutkovskyya sa Perception of Western European Musical Romanticism in Ukrainian Culture of the 20 th Century // Spheres of culture. Volume XV. Lublin, 2016. P. 406–413.

### **Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації**

7. Гедзь О. П. Вплив «Кобзаря» Т. Г. Шевченка на розвиток музичної культури кінця XIX — початку XX століття // Концептуальна парадигма творчості Тараса Шевченка: філософський, лінгвістичний, історичний і мистецтвознавчий контексти: зб. мат. Міжн. наук.– практ. конф. 26–27 березня 2015 р. Київ: НАКККиМ, 2015. С. 86–88.

8. Гедзь О. П. Творча постать Олександра Дзбанівського у культурологічних вимірах сучасності // Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття: зб. мат. Міжн. наук.-творч. конф. 28–29 квітня 2015 р. Київ: НАКККиМ. С. 212–213.

9. Гедзь О. П. Синтез специфічності української народної тематики та європейської музичної культури у творах Федора Якименка // Мистецькі обрії — 2016: зб. мат. заочної Міжн. наук.-теоретич. конф. 4 лютого 2016 р. Київ: НАКККиМ, 2016. С. 26–29.

10. Гедзь О. П. Полівимірність як культурна парадигма кінця XIX — початку XX століття // Мистецька освіта і культура України XXI століття: євро-інтеграційний вектор: зб. мат. Міжн. наук.-творч. конф. 12 травня 2016 р. Київ: НАКККиМ, 2016. С. 185–188

11. Гедзь О. П. Українське музичне мистецтво початку XX століття в полівимірах // Креативні індустрії в сучасному культурному просторі: зб. мат. Міжн. наук.-практ. конф. 26 травня 2016 р. Київ: НАКККиМ, 2016. С. 50–53.

12. Гедзь О. П. Творча постать Миколи Тутковського в культурологічному просторі сучасності // Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу: зб. мат. Всеукр. наук.-теоретич. конф. 2–3 червня 2016 р. Київ: НАМУ, 2016. С. 13–15.

13. Гедзь О. П. Творча спадщина Миколи Шиповича в контексті української музичної культури початку XX століття // Культурно-мистецькі обрії 2016: зб. мат. заочної Міжн. наук.-теоретич. конф. 25 листопада 2016 р. Київ: НАКККиМ, 2016. С. 5–8.

14. Гедзь О. П. Романтичні традиції у творчості Сергія Дрімцова // Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України ХХІ століття: зб. мат. VI Міжн. наук.-творч. конф. 25–26 квітня квітня 2017 р. Київ: НАК-ККіМ, 2017. С. 59–61.

15. Гедзь О.П. Переосмислення романтичних традицій у творчості українських композиторів ХІХ — ХХ ст. // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. мат. XI Міжнародної наук.-творч. конф. 12 квітня 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 55–58.

**Додаток Б**  
**ФОТОМАТЕРІАЛИ**



Фото 1. Тутковський М. А. 1890 р. (ЦДАМЛМ ф. 129, оп. 1 спр. 24)



Фото 2. Тутковський М. А. з викладачами музичної школи Кальєвич, К. Пав-  
ликовською, Л. Парашенко-Тутковською, Г. Регаме, А. Сантогано-  
Горчаковою. 1905 р.(ЦДАМЛМ, ф. 129, оп. 1 спр. 26)



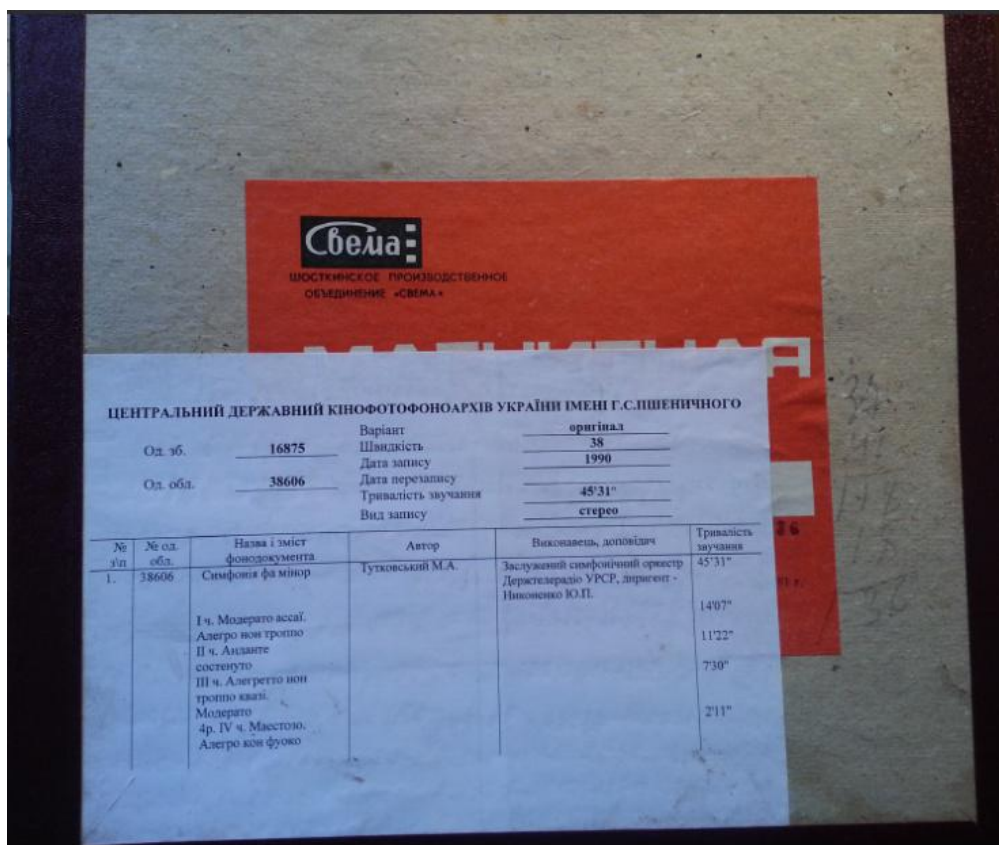


Фото 5. Запис симфонії Fmoll М. Тутковського  
(ЦДКФА України ім. Г. С. Пшеничного)

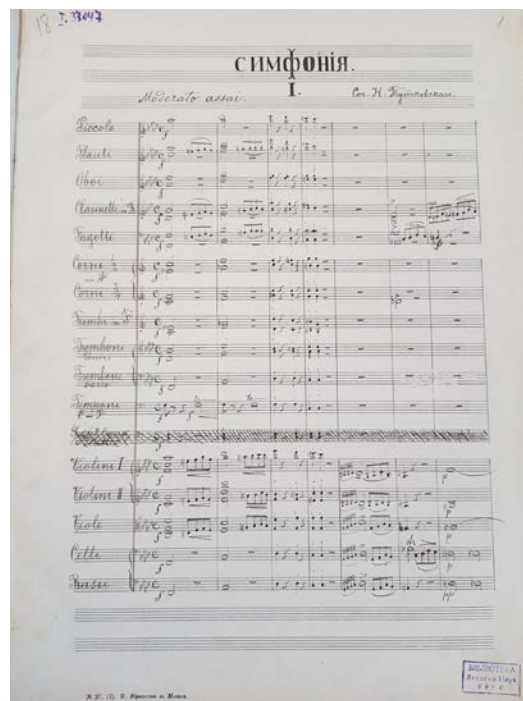
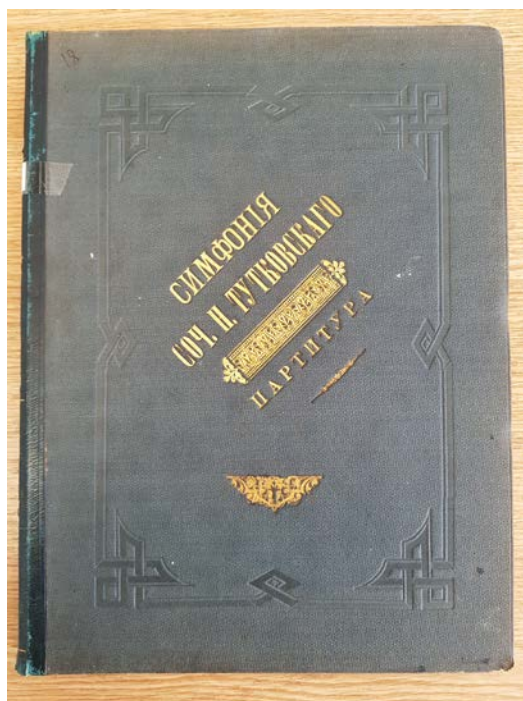


Фото 6–8. Симфонія F-moll Тутковський М. А.  
(ІР-НБУВ, ф. I, од. зб. 37048)

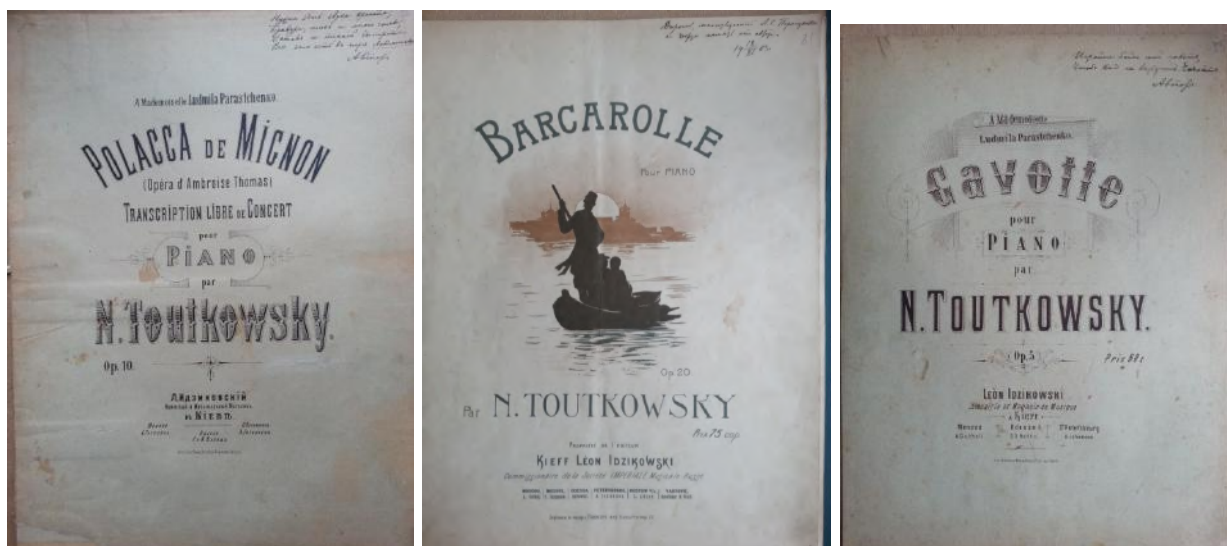


Фото 6–8. Polacca de mignon, Bargarolle, Gavotte з автографом автора  
(ЦДАМЛМ, ф. 129, оп. 1 спр. 3)

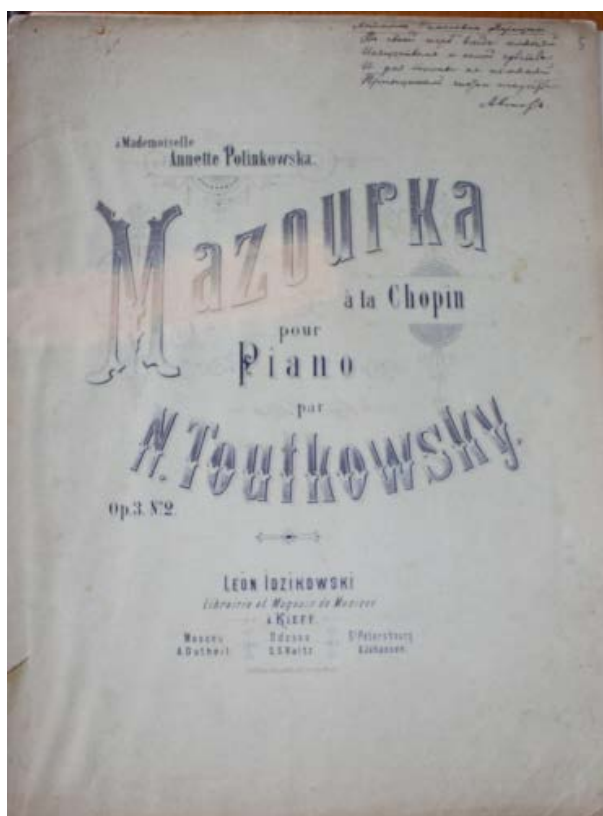


Фото 9. Мазурка Тутковський М. А. з автографом автора  
(ЦДАМЛМ, ф. 129, оп. 1 спр. 4)



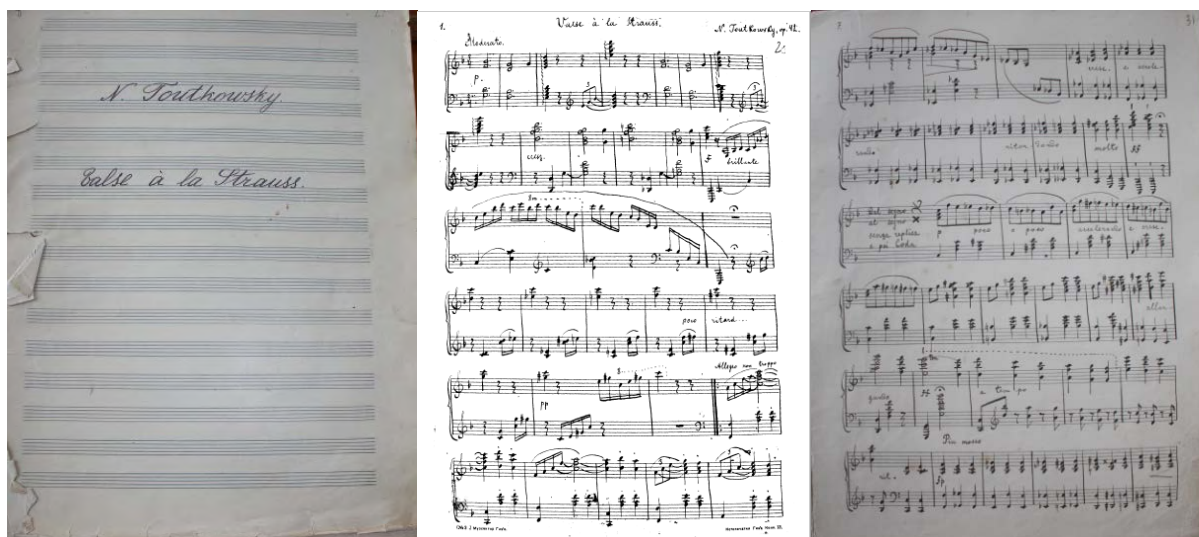


Фото 10–12. Valse a la Strauss Тутковський М. А.

(ЦДАМЛМ, ф. 129, оп. 1 спр. 4)

Фото 13–14. Романси Тутковського М. А. німецькою, польською, російською мовами, видавництво Л. Ідзіковського (ЦДАМЛМ)



Фото 15. Романс Тутковського М. А. «Камин погасъ»,  
видавництво Л. Іздіковського (ЦДАМЛМ)

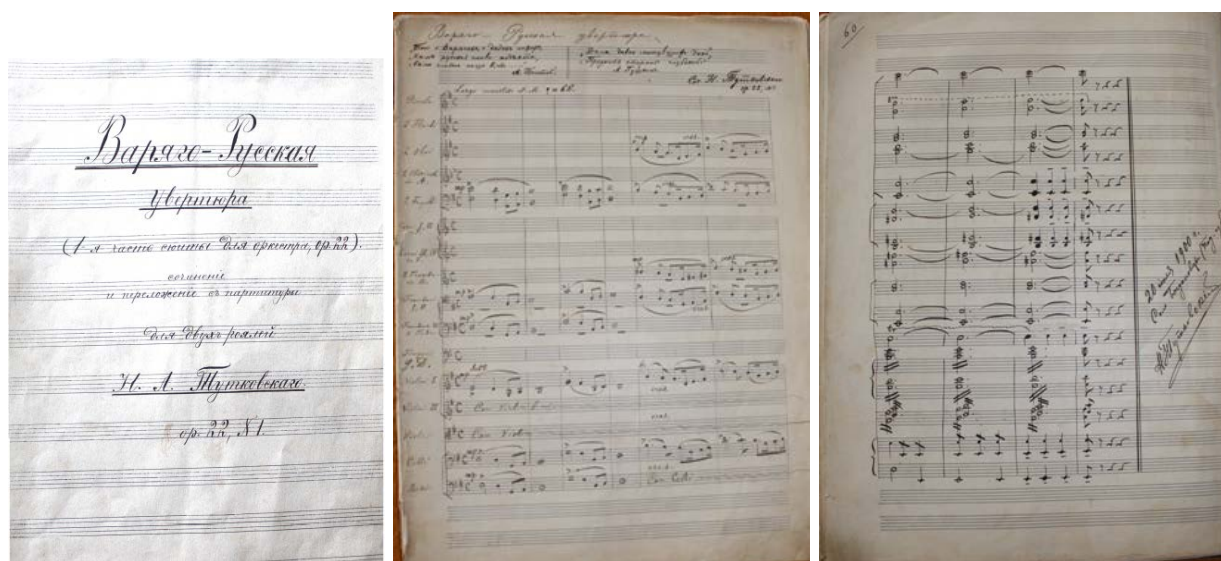


Фото 16–18. Варяго-русская увертюра Тутковського М. А. у перекладі для  
двох роялей (зліва) та оркестрова партитура з автографом автора  
(ЦДАМЛМ, ф. 129, оп. 1 спр. 2)



Фото 19. Шипович М. А.



Фото 20. Шипович М. А.  
в колі родини, 1920 р.

(ЦДАМЛМ ф. 6, оп. 1, спр. 24)



Полное  
Имя Николая Шиповича  
**У МОРЯ.**

Слова СЛЕПЦОВА. Музыка НИКОЛАЯ ШИПОВИЧА, Ор. Д.

**Andantino.**  
Canto. *Чернымъ приливомъ Громъ по у - те.ды сто - ять.*

**Andantino.**  
Piano. *И у - поръзъски - ра.мелъ волны Съ дожи.ми.бывшествомъ*

*взлетѣ.ли сожж.ный радъ И до.жит.ся без - сл.а.я ко.ансь... У.мн.*

*ра.отъ.вол - ва... И не чу.тъ.ся за ней Со.з.ди.и.во.к.оль.во.г.да.не.сл.мѣ.ло.*

Т. 216 I.  
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
Академіи Наук  
У РСР

Фото 21–22. Шипович М. А. Романс «У моря»

(відділ музичних фондів НБУВ)







Фото 28. Дрімцов С. П., 1904 р.

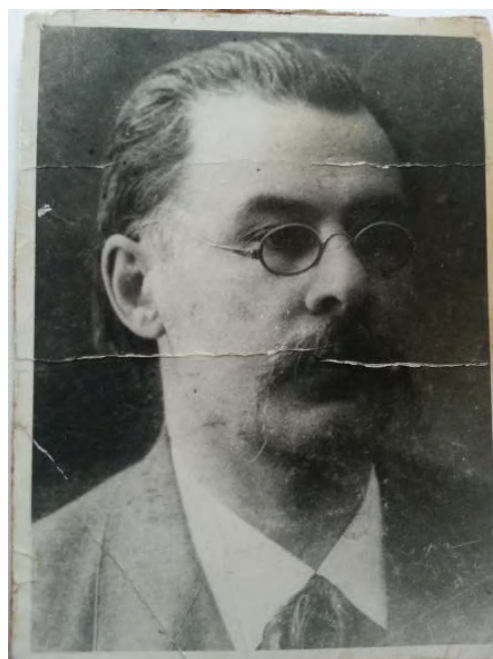


Фото 29 Дрімцов С. П., 1918 р

(ЦДАМЛМ, ф. 1155, оп. 1, спр. 46)

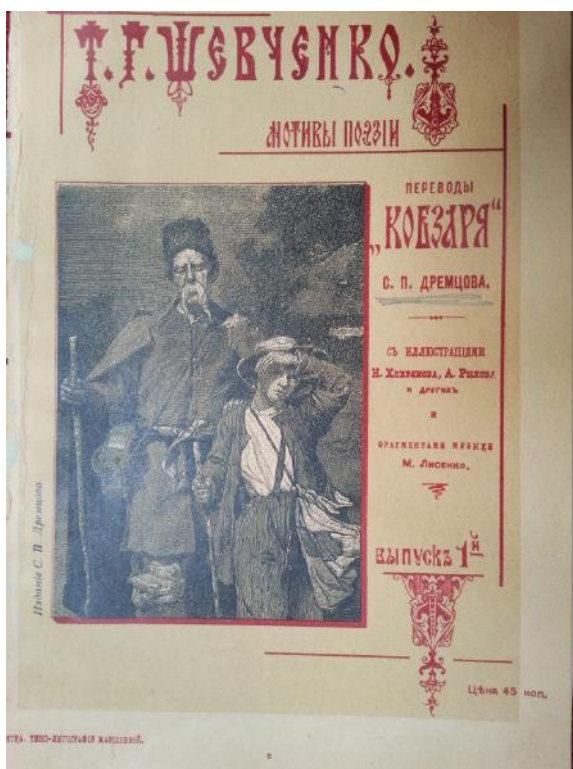


Фото 30–31. Переклад «Козбаря» С. Дрімцова. З ілюстраціями Н. Хохрякова, А. Рилова та фрагментами музики М. Лисенка. Випуск 1. 1902 р. (НБУВ).



Фото 32. Дрімцов С. П.

Музыка до трагедіи Блока О. «Роза і Хрест»

(ЦДАМЛМ, ф. 1155, оп. 1, спр.5)

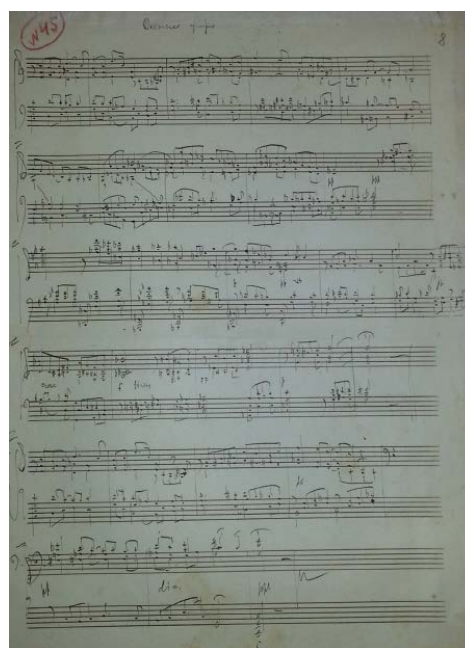


Фото 33. Дрімцов С. П.

«Осінній ранок»

(ЦДАМЛМ, ф. 1155, оп. 1, спр. 19)

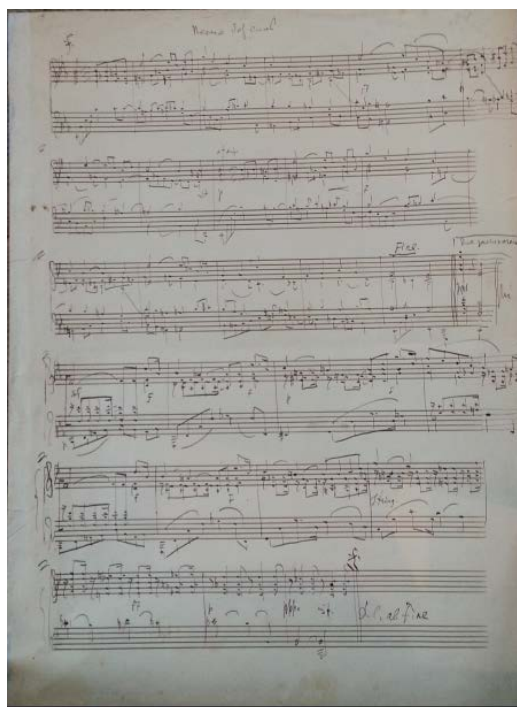


Фото 34. Дрімцов С. П. «Пісня без слів»  
(ЦДАМЛМ, ф. 1155, оп. 1, спр. 19)

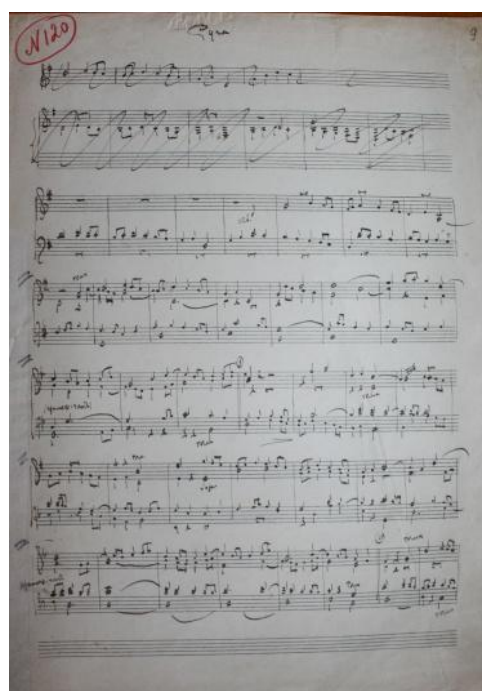


Фото 35. Дрімцов С. П. «Фуга»  
(ЦДАМЛМ, ф. 1155, оп. 1, спр. 19)

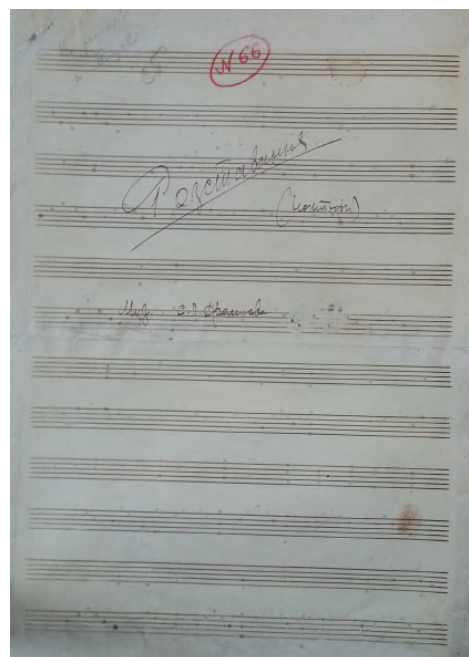
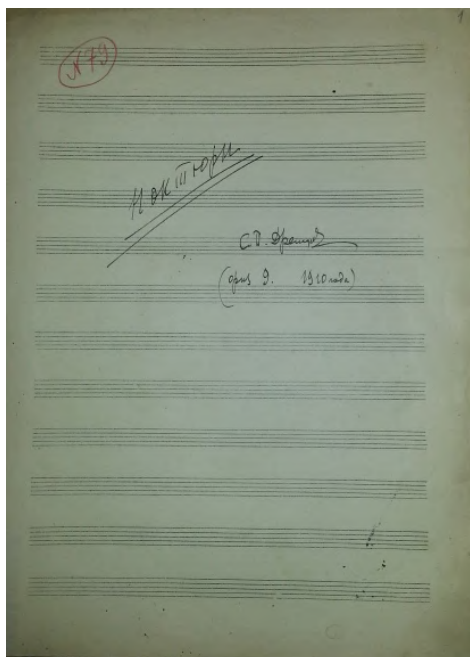


Фото 36–37. Дрімцов С. П. Два варіанти ноктюрну «Розставання»  
(ЦДАМЛІМ, ф. 1155, оп. 1, спр. 19)

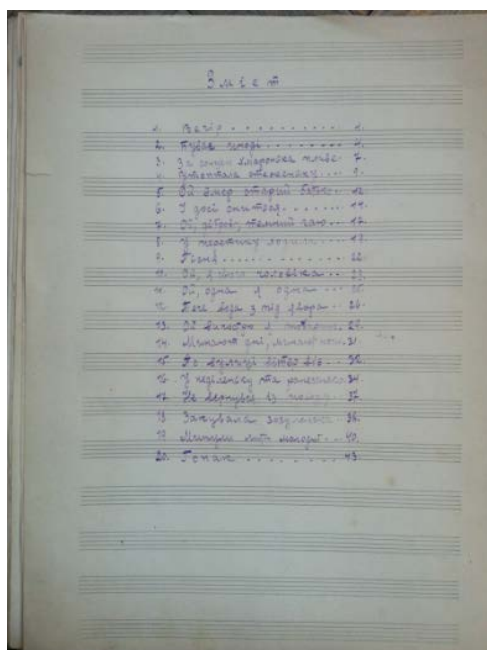


Фото 38. Дрімцов С. П. Романси до «Кобзаря» Т. Г. Шевченка  
(ЦДАМЛІМ, ф. 1155, оп. 1, спр. 17)



The image displays two pages of handwritten musical notation for the song "Zapovit" (The Commandment) by S. P. Drimcov, based on the lyrics of T. G. Shevchenko. The notation is written on aged, yellowed paper and includes vocal lines for Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), along with piano accompaniment. The manuscript is written in a clear, legible hand, with some corrections and annotations visible. The title "Зповіді" (Zapovit) is written at the top of the first page, along with the composer's name "С. П. Дрімцов" and the lyricist's name "Т. Г. Шевченка". The notation is arranged in systems, with the vocal lines and piano accompaniment clearly distinguished.

Фото 39–40. Дрімцов С. П. «Заповіт» на сл. Т. Г. Шевченка (ІР-НБУВ)

## ДОДАТОК В

### НОТНІ ПРИКЛАДИ

Нотний приклад № 1: «Вальс а'ля Штраус» М. Тутковського

*Allegro non troppo*

Нотний приклад № 2: романс «Камін згас» М. Тутковського на вірші  
М. Огарьова

*Adagio elegiaco*

*p* Ка-мин по-гас... В ок-но лу-на Мне смо-трит бле-дно. В отда-ле ныи Де-ре-вья спя-щи-е вид-ны.

Нотний приклад № 3: «Варязько-руська увертюра» М. Тутковського, тема  
вступу

*Largo maestoso* ♩ = 66

Нотний приклад № 4: «Варязько-руська увертюра» М. Тутковського, тема  
головної партії

*Allegro* ♩ = 192

Нотний приклад № 5: «Варязько-руська увертюра» М. Тутковського, тема  
побічної партії

*Allargando, poco sostenuto*

## Нотний приклад № 6

М. Шипович Романс «Біля моря» ор. 2, теми вступу та першої теми:

Andantino

Чер-ным приз-ра-ком гроз-но у - те-сы сто - ят. И у - ног их сми - ря-ют-ся вол-ны.

Andantino

*p*

## Нотний приклад № 7:

М. Шипович Романс «Восени», перший розділ

Andantino

*p* Де-ре-во сто - нет... в са - ду мо - ем, де-ре-во сто - нет...

*p*

## Нотний приклад № 8:

М. Шипович «Симфонічний силует «"Фавн"», основна тема:

Allegretto  
no tristezza

*pp* Arpa, Viol.

Fi, Viol.

## Нотний приклад № 9:

п'єса С. Дрімцова «Осінній ранок»

Нотний приклад № 10, п'єса С. Дрімцова «Осінній ранок», середній розділ:

Нотний приклад № 11: Ноктюрн Сергія Дрімцова, другий розділ вступу

(тт. 3-4)

*Andantino*

Нотний приклад № 12: Ноктюрн Сергія Дрімцова, мотивний склад теми основного розділу

*Andantino*

Нотний приклад № 13: Ноктюрн Сергія Дрімцова, тт. 12-13

*Andantino*

Нотний приклад № 14: Ноктюрн Сергія Дрімцова, тт. 17-23

Нотний приклад № 15: Фуга С. Дрімцова, проведення теми *Cantus firmus* у басу

Нотний приклад № 16: Романс С. Дрімцова «І досі сниться» на вірші Т. Шевченка

Andante

І до - сі снить - ся: під го - ро - ю, між вер - ба - ми, та над во - до - ю бі - лень - ка ха - точ - ка, сні -

Нотний приклад № 17: Романс С. Дрімцова «І досі сниться» на вірші Т. Шевченка, такти 24-26

Andante

і ба - - вить хо - ро - ше - с, та

Нотний приклад № 18: Романс С. Дрімцова «І досі сниться» на вірші Т. Шевченка

Andante

Крізь вер - би со - неч - ко іг - ра - є і ти - хо гас - не... День по - гас і все по -

чи - ло. Си - вий в ха - ту і со - бі пі - шов о - по - чи - ва - ти.

Нотний приклад № 19: романс С. Дрімцова на текст Т. Шевченка «За сонцем хмаронька пливе»

*Andante moderato*

зБо-гом за-го - во - рить... А ту - ман не-на - че во - рог, зак-ри-ва - є мо - ре і хма-ронь-ку ро - же-ву-ю і

The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a 6/8 time signature with a key signature of two flats. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Нотний приклад № 20:

романс С. Дрімцова на текст Т. Шевченка «Минають дні, минають ночі»

*Andante molto*

Ми-на-ють дні, ми-на-ють но - чі, ми-на - є лі - то, ше-лес

The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a 6/8 time signature with a key signature of two flats. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand, with a *pp* dynamic marking.

Нотний приклад № 21: романс С. Дрімцова на текст Т. Шевченка «Минули літа молодії»

си - ди жо - дин, по - ки на - ді - я о - ду - рить дур - ня і

The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a 6/8 time signature with a key signature of two sharps. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.